Angela Botez ● Oltea Mişcol

REVOLUȚIE ȘI CREAȚIE

EDITURA POLITICĂ

Angela Botez, Oltea Mișcol

REVOLUȚIE ȘI CREAȚIE

1983
EDITURA POLITICA
București

CUVÎNT ÎNAINTE

Într-o ţară în care cultura şi creaţia constituie permanenţe tematice ale filozofiei şi în care sistemul unuia dintre cei mai importanţi filozofi, Lucian Blaga, îşi ridică edificiul în jurul ideii de destin uman creator ; într-o ţară în care, de la rădăcinile ei mitice şi folclorice şi pînă în contemporaneitate, filozofia a păstrat ca motiv dominant actul uman institutor de valori, orice încercare de a relua meditaţia asupra creaţiei este un act temerar, nevoit să înfrunte riscul de a se dovedi superfluu, inutil şi redundant. Impulsuri mai puternice decît reţinerile ne-au încurajat însă în învingerea acestor temeri. A fost în primul rînd convingerea că reprezentînd, aşa cum remarca D. Ghişe, „unul din acele trunchiuri multiseculare prin care circulă o sevă mereu proaspătă, capabilă prin însăşi natura sa să dea naştere unor noi şi bogate ramificaţii“ [1], tema creaţiei se cere păstrată în centrul interesului şi mereu readusă în atenţie. Aceasta cu atît mai mult cu cît, în cîmpul reflecţiei asupra esenţei creatoare a omului, tradiţia naţională ne oferă idei de o deosebită substanţialitate şi modernitate.

Stimulator a fost apoi şi faptul că în epoca noastră bîntuită de tot soiul de crize şi angoase, dar şi de mari entuziasme şi speranţe, de revoluţii şi schimbări spectaculoase, de mutaţii în ştiinţă şi în artă, necesitatea acută a unor reinterpretări ale problemelor creaţiei apare la tot pasul.

[1] D. Ghişe, *Cîteva consideraţii despre cultură şi valoare*, în vol. *Creaţie şi ideaţie*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 16.

Valoarea, dovedită și explicitată începînd cu mijlocul secolului XX, a descoperirilor, inovațiilor și invențiilor teoretice și practice pentru progresul material și spiritual al popoarelor, ne-a îndemnat și ea să adăugăm încă o pledoarie la cele existente în favoarea dezvoltării cercetărilor cu privire la creativitate, la educarea și optimizarea capacităților umane creatoare.

Anunțăm dintru început că lucrarea de față nu s-a vrut un „mic tratat", nici „o sinteză monografică", nici măcar o „introducere sistematică în problemele creației", ci s-a dorit un eseu care să închege cîteva gînduri și idei inspirate de unele remarcabile contribuții românești la tema abordată, să le coreleze fecund cu unghiuri de vedere actuale, moderne în filozofia culturii, estetică sau filozofia științei.

Din gama multiplelor cupluri categoriale și noționale la care trimite problematica creației ne-am ocupat doar de cele de : natură-cultură, dat-construit, continuitate-discontinuitate, necesitate-hazard, determinism-libertate, observînd că fiecare poartă o încărcătură istorică de interpretări și numeroase semne de întrebare.

Dintre formele creației ne-am referit la cea științifică și cea artistică, privindu-le ca ilustrări ale construcției spirituale în general. Fiind partizana unei viziuni sincretice asupra creației, lucrarea a căutat un concept integrativ al gîndirii care să faciliteze desprinderea similitudinilor din procese creatoare diferite precum cunoașterea științifică, realizarea artistică, reflexia filozofică, perfecționarea morală, organizarea politică. Din setul de concepte ce cuprinde negarea, temporalitatea, devenirea, saltul, revoluția, ne-am oprit la revoluție, întrucît le subsumează pe celelalte. La ora actuală procese revoluționare apar în cele mai variate domenii ale realității, iar termenul invadează teorii și concepții științifice, artistice, filozofice. Prin semnificarea în conținutul său a oricărei construcții și distrucții de modele, revoluția se dovedește dimensiune a esenței umane și devine indispensabilă explicării dinamicii istorice a paradigmelor culturale. De aceea nu putem ști totul despre creație dacă nu reușim să o înțelegem ca revoluție, iar spiritul revoluționar ca fiind asigurat de capacitatea creativității. Capacitate ce aparține tuturor oamenilor în grade dife-

rite, creativitatea se concretizează în funcția imaginativă și simbolizatoare caracteristică speciei umane, de la omul de pe stradă la geniu.

„Foc sacru“ al creației, imaginația se manifestă într-un evantai larg de forme și direcții, diversele ei ipostaze — de instauratoare de valori, fondatoare a spiritului critic, de producătoare a lumii simbolurilor — favorizînd înțelegerea omului ca „existență culturală în orizontul valorilor“, ca „existență care se opune datului“, ca „existență creatoare de simboluri“. Prin imaginație, în general, prin cea simbolică în special, ființa umană caută continuu stări de echilibru : vital, sociopsihologic, antropologic, între contemplativism și activism, între Eu și Non-Eu, între sensibil și rațional. Imaginația se regăsește în structura tuturor proceselor de creație și tocmai de aceea, pe baza ei am putut desprinde elementele ce asigură unitatea și specificitatea demersurilor creatoare în știință, în artă și modalitățile în care anumiți factori biologici, sociali și psihologici influențează creativitatea.

În partea a II-a a lucrării, planul de abordare se schimbă. Constatînd dintr-o perspectivă sistemică existența unei succesiuni de paradigme culturale în istoria omenirii, am căutat să stabilim locul anumitor revoluții și creații de anvergură în producerea schimbărilor paradigmatice. Ne-am oprit mai ales la ceea ce a însemnat nașterea și apoi decăderea patternului cultural instaurat prin revoluția copernicano-newtoniană pe parcursul secolelor XVII—XIX și la noua epocă deschisă de revoluția științifico-tehnică, de mutațiile științifice produse în secolul XX.

Accentul ceva mai pronunțat în economia lucrării asupra creației științifice se explică prin popasul la o perioadă din istoria omenirii cînd dimensiunea științifică a ocupat în viața societății un loc privilegiat. Dominarea scientistă și existența unui mit al raționalității științifice integrale a fost o realitate în cadrul paradigmei culturale a epocii moderne care și-a prelungit influența pînă în zilele noastre. În a doua parte a secolului XX se deschid însă căi spre o retotalizare culturală ai cărei fermenți apăruseră deja prin revoluția științifică înfăptuită de Einstein, ca și prin revoluția în genetică. De aceea discursul nostru se referă mai pe larg la momentul Einstein și la genetica mo-

leculară, căutînd să reliefeze mai bine necesitatea ce se impune azi de a retopi conceptual sensurile unor termeni precum echilibru, asimetrie, ordine, finalitate, hazard, de a abandona liniştea cu care s-a descifrat pînă nu de mult lumea, eliberînd ştiinţa de legăturile ideologice ale secolului XVII european, pentru a căuta un limbaj universal, pentru a găsi forţe de întîlnire între cunoştinţele noastre şi puterile noastre [2]. Numai dacă omul va reuşi să înţeleagă şi să se înţeleagă cu Universul, fizic, biologic şi social în totalitatea sa, observa Malraux, secolul XXI va exista pentru omenire. Singurul producător de unelte şi de mijloace de comunicare este un ascultător „poetic" al naturii, dar şi un distrugător potenţial al ei. El a realizat deja capacităţi de hiperproducţie, de hiperinformaţie, de hiperdistrugere, de aceea numai reechilibrarea îl mai poate salva, iar pentru aceasta viziunile integratoare asupra lumii îi sînt indispensabile. Omul trebuie să înţeleagă că fiind constituit din materialitate, intelectualitate, creativitate şi moralitate, perspectivele totalizatoare, globalizatoare asupra destinului său creator şi revoluţionar nu sînt doar afaceri ale cunoaşterii, ci ale întregii sale conştiinţe. Mutaţiile în ştiinţă şi în artă se cer interpretate în contextul transformărilor generale ale societăţii care au loc prin „valuri de civilizaţie", prin „mari tranziţii" între ere numite agrare, industriale, informaţionale sau altfel. De aceea, la ora actuală, revoluţia în concepte, schimbarea raţionalităţii morale, a criteriilor culturale trebuie incluse, alături de progresul tehnologic, energetic, comunicaţional, între forţele ce construiesc lumile posibile ale viitorului.

În atari condiţii, interpretarea marilor revoluţii în istoria gîndirii ne-a condus inevitabil dincolo de limitele modificărilor în modalităţile cognitive, la schimbările filozofice, culturale şi de civilizaţie. Iar de aici s-au desprins probleme cu privire la raporturile dintre creaţie şi producţie, dintre industrializarea tehnică şi cea a culturii, dintre creaţie-receptare şi producător-consumator. Mutaţiile în cultura contemporană au impus şi tratarea interpretării diversificate pînă la polaritate a convergenţei artei cu ştiinţa.

---

[2] Vezi Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, Paris, 1979.

În încheierea lucrării, revenind la determinările prin factori exogeni ai creației, am încercat o privire asupra interacțiunii dintre condiționarea socială și libertate în artă, dintre hazard și necesitate în procesul devenirii științei, asupra imperativului major al epocii noastre : dominarea social-umanistă a marilor schimbări revoluționare pe care le poate produce azi creația tehnică, științifică, artistică.

În afara acestei perspective asupra revoluției și creației, pe care am dorit-o închegată dintr-un unghi de vedere propriu, am căutat să prezentăm cititorului și o serie de linii de forță ale abordărilor filozofice în acest cîmp al meditației. Am făcut astfel trimiteri frecvente la viziunile unor oameni de știință (Einstein, Heisenberg, Kapița, Onicescu, Iovit Popescu), antropologi (G. Durand, C. Lévi-Strauss), esteticieni (M. Brion, G. Berger, H. Delacroix, G. Lukacs), psihologi (A. Moles, A. Osborn), epistemologi (Th. Kuhn), sociologi (P. Sorokin), viitorologi (A. Toffler), ale căror idei ni se par piloni de susținere pentru orice încercare de a interpreta azi esența creatoare și revoluționară a omului în calitatea sa de existență culturală și valorică.

Întrucît în literatura autohtonă am găsit contribuții de o remarcabilă valoare nu numai istorică, ci și actuală, am recurs uneori la paragrafe și expuneri ceva mai lungi ale ideilor gînditorilor români, scontînd că ele vor aduce cititorului, pe lîngă clarificări asupra temei puse în discuție, și sporirea interesului față de concepțiile invocate, incitînd specialiștii la noi comentarii și noi interpretări ale acestora. Putem susține fără teama de a greși că întrucît în gîndirea românească creația și cultura constituie dominante tematice, iar lucrări precum cele ale lui L. Blaga, C. Rădulescu-Motru, D. D. Roșca, M. Ralea, Ath. Joja, L. Rusu, D. Ghișe (și încă mulți alții) poartă o sevă ideatică vie, valorificarea tezaurului lor de profunde nuanțe și nu rareori originale interpretări asupra celei mai sublime și esențial omenești dimensiuni, creația, ne revine încă tuturor ca o îndatorire.

Eliberîndu-se continuu prin creația de imagini noi, idei noi, acțiuni noi, metode noi, de lumea datului natural, omul se vede obligat azi să se preocupe de asigurarea dominației asupra universului construit, să înlăture contra-

dicţiile alienatoare între esenţa şi existenţa sa, produse chiar prin creaţia tehnico-ştiinţifică şi artistică, să suprime faţa negativă din ambivalenţa rezultatelor acestei creaţii.

„Părăsind Terra, leagănul său tradiţional, şi pătrunzînd tot mai adînc în enigmele universului, omul îşi lărgeşte în mod incomensurabil orizontul de gîndire şi înţelegere. Demonstrînd infinitatea şi materialitatea lumii, el îşi dă seama tot mai bine de caracterul nelimitat al cunoaşterii, se simte îndemnat să-şi lumineze tot mai mult mintea, să păşească şi mai curajos înainte spre descoperiri şi adevăruri noi“ [3].

Astfel de aspecte noi apar într-o zonă de meditaţie perenă, demonstrînd cît de neistovită trebuie să rămînă strădania de a cunoaşte, a înţelege, a explica omul ca existenţă creatoare *.

---

[3] Nicolae Ceauşescu, *România pe drumul construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 4, Bucureşti, Editura politică, 1970, p. 322.

* Contribuţia autoarelor la elaborarea lucrării este următoarea : Cuvîntul înainte, În loc de încheiere, capitolele 1, 2, 4 din partea I şi cap. 1 din partea a II-a aparţin Angelei Botez, capitolele 2, 3 din partea a II-a aparţin Oltei Mişcol, cu excepţia unor mici intervenţii reciproce la toate capitolele ; în capitolele 3 din partea I şi 4 din partea a II-a referirile la creaţia în artă au fost elaborate de Oltea Mişcol, iar cele la creaţia în ştiinţă de Angela Botez.

Partea I

CREAȚIE—REVOLUȚIE—IMAGINAȚIE

Capitolul 1

Creație, revoluție, creativitate

În imensitatea Universului, omul se află în fața „neprevăzutului iremediabil" și a unei lumi infinite de posibilități bune și rele. Nevoia de a fixa într-o formă, într-o ordine a adevărului, frumosului și binelui această existență proteică a dat naștere și științei, și artei, și moralei. Dorința de a surprinde și a stăpîni spiritual totalitatea Universului a născut filosofia. Toate idealurile omului sînt proiectate în sfera posibilului imaginabil și constituie deci orizonturi ale creației. Întreaga lume umanizată se constituie drept rezultat al proceselor creatoare. *CREAȚIA* unifică formele culturii și le diferențiază în același timp. Ea naște acel cîmp cultural global în care arta, știința, filosofia, practica se află în interacțiune. Ea dă atît stilul specific fiecăruia din aceste subsisteme, cît și stilul general al sistemului cultural constituit într-o anumită epocă sau zonă spațială a evoluției omenirii. Creația este cea care naște, impune dar și distruge o anumită cultură. Ea este *esența* dinamicii culturii.

Distrucție și construcție uneori concomitentă de arhetipuri și modele, creația se află cuprinsă în orice proces de revoluționare socială, cognitivă, artistică.

Din cele mai vechi timpuri și pînă azi filosofii s-au întrebat frecvent asupra izvoarelor, motivațiilor, naturii creației umane, diversitatea covîrșitoare a răspunsurilor conturînd cîteva imagini ale creației : dar al zeilor, har dumnezeiesc, „joc secund" prin care geniile alese de divinitate construiesc un „alt cosmos" sau capacitate naturală a omului prin care-și satisface anumite necesități practice, bio-psihologice, sociale.

Concepţiile ce preiau prima şi a doua imagine susţin că „inspiraţia“ şi „entuziasmul“, provenite din transcendenţa divină, declanşează toate actele umane creatoare („posedarea de către zei“ la Platon, „extazul divin“ la Ovidiu, „intuiţia spirituală luminată de raza celestă“ la Dante, „flacăra sfîntă“ la Du Bellay sau Ronsard, geniul ca reprezentant al „spiritului absolut“ la Hegel, „nebunia divină“ la Schopenhauer, „elanul vital“ la Bergson, artistul „demiurg“ la Joyce).

Perspectiva care neagă natura transumană a creaţiei culturale cuprinde explicaţii biologist-pozitiviste cu privire la capacitatea de instituire a noului (compensaţie sublimată a refulării la Freud, produs patologic la Lombroso, rezultat al dicteului automat al inconştientului la Breton, expresie a sintezei armonioase între disponibilităţi vitale la Guyau, proces creativ din natură continuat în plan spiritual la Seailles, operaţie lucidă a intelectului la E. A. Poe şi P. Valéry, clarviziune intuitivă la Baudelaire şi Strindberg) [1].

În istoria gîndirii meditaţiile asupra creaţiei au rădăcini adînci. Încă miturile lui Orfeu, Dionisos, Apolon sau Prometeu simbolizează năzuinţele creatoare emancipatoare ale omenirii. Filosofia elină are şi ea în atenţie creaţia, dar numai ca înţelegere a naturii lucrurilor, ca descoperire a ordinii implacabile a Universului, în nici un caz ca schimbare inovatoare. Mimesis-ul grec evită orice devenire, apariţie sau nimicire întrucît le consideră manifestări caduce. Civilizaţia elină se centrează în jurul Destinului, căutînd situarea omului în planul inalterabilului, indestructibilului, al permanenţei şi veşnicei reîntoarceri. Sub diverse denumiri : Ananké, Tyche, Moira, Heimarmene, Adrasteia, obsesia dezvăluirii Destinului domină creaţia Greciei antice. Tot ce face omul trebuie să răspundă acestei necesităţi indestructibile, să o descopere, să o imite [2].

Sub o altă formă, creştinismul, islamismul şi iudaismul supun şi ele creaţia umană Providenţei, înlocuitoare a Destinului antic, dar ceva mai îngăduitoare cu iniţiativa şi inovarea admise prin oportunitatea fatidică a minunilor,

---

[1] Vezi Adrian Marino, *Procesul creaţiei*, în vol. *Creaţie şi ideaţie*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

[2] Vezi Mircea Florian, *Reconstrucţie filosofică — Destin şi creaţie*, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943.

astfel că spiritualitatea omenească se constituie în receptacolul revelației divine.

Constatăm o îndelungată perioadă în care meditația asupra creației se face din orizont religios, ceea ce ar putea explica și unele reminiscențe ale termenilor „mister", „inspirație", „transă" în analizele actuale ale proceselor creatoare, alături de denumiri ale unor calități naturale precum imaginație, talent, subconștient, senzație, asociație de impulsuri nervoase etc.

Pentru prima oară activismul Renașterii înlătură ideea predeterminării acțiunilor umane. În *De hominis dignitate* (1486) Pico della Mirandola fundamentează conceptul renascentist al creatorului. În lumina lui, omul „face", nu „suferă" istoria, fapta sa produce noutatea. În jurul omului divinitatea ar fi pus o zonă de indeterminare tocmai pentru a-l obliga să-și asume liber o anumită cale. Nefiind nici ceresc, nici terestru, nici muritor, nici nemuritor, omul poate deveni propriul sculptor și poet al formei pe care vrea să și-o dea. El nu e sclavul, ci emulul naturii, care continuă și perfecționează lucrarea divină, scrie Marsilio Ficino. În Renaștere s-a născut astfel starea de spirit prin excelență creatoare a îndoielii metodice neîntemeiate pe vreo autoritate, în cadrul căreia adevărul și rațiunea, spiritul critic stau mai presus de orice [3].

Renașterea descoperă așadar în acțiune și în concepție bucuria umană de a crea o lume nouă. Prin imaginație, mintea demiurgului terestru poate produce idei, iar prin acțiune realități inedite. Nu destinul implacabil constituie esența omului, ci libertatea spiritului său reflector și proiector. Pentru Renaștere creația umană reprezintă atît descoperire și imitație a naturii, o „altera natura" copiată, cît și o „a doua natură" autonomă, originală.

Iakob Burchardt observă că Renașterea a înzestrat omul cu activism în fața existenței naturale. În Franța, transformînd prin acțiune creatoare, revoluționară o întreagă națiune, Renașterea a înlăturat și pasivitatea individului față de o anume ordine socială.

Perspectiva renascentistă cu privire la natura, esența și sensul creației umane s-a păstrat complicată și diversificată pînă în zilele noastre. Azi creația se definește fie ca

---

[3] Vezi Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei R.P.R., București, 1963, p. 29.

producătoare a unor entități ontologice, energetice prin care un nou mod de existență apare în Univers (alături de cel fizic și cel biologic) — cel cultural ; fie pur și simplu ca o modalitate prin care ființa umană își satisface nevoi compensatorii de echilibrare fizică, biologică, psihică, socială.

Generozitatea teoretică, subtilitatea și originalitatea cu care filosofi români precum C. Rădulescu-Motru, D. D. Roșca, Lucian Blaga și M. Ralea, P. P. Negulescu, Ath. Joja, ilustrează cele două orientări cu privire la natura creației culturale ne fac să zăbovim cu predilecție asupra concepțiilor lor dătătoare de lumini în această zonă controversată a meditației filosofice. Erudiția topită în încercările de care vorbeam, modernitatea unor idei, complementaritatea concepțiilor ne favorizează apropierea de înțelegerea izvoarelor și esenței creației umane.

Personalitatea numită de Rădulescu-Motru [4] energetică, producătoare de cultură și civilizație este privită ca o verigă în lanțul transformărilor energiei pe care natura le-a început mult înainte de apariția omului. Omul creator constituie supremul produs al evoluției cosmice și s-a născut treptat, întîi în „eul-emoție" al primitivului, conștientizînd atitudinile anticipatoare ale corpului în momentele de luptă și cristalizînd prima structură a personalității — gigantismul emotiv, care transferă tuturor lucrurilor înconjurătoare trăsăturile ce le-a descoperit în sine. Cu timpul, omul își conștientizează prin muncă și capacitatea transformatoare, instaurînd activismul practic și metamorfozîndu-se din personificator al naturii în cuceritor al ei. Se naște astfel personalitatea energetică care prin funcțiile de anticipație și creație produce o nouă dimensiune a lumii — cultura, rezultat al unei mutații energetice. Discutabilă și discutată în multe din aspectele sale, viziunea lui Rădulescu-Motru asupra genezei creației culturale deschide o cale fecundă spre înțelegerea valorii creatoare și revoluționare a uneltei și a muncii omenești, temă ce nu lipsește niciodată din arsenalul problemelor creației general-umane. Dar dincolo de explicațiile ce le obținem prin recunoașterea necesității practice ca izvor pentru capacitatea inovatoare a omului, se situează încă multe dimensiuni ale creației culturale. Să ne gîndim doar la apa-

---

[4] Vezi C. Rădulescu-Motru, *Personalismul energetic*, Editura Casa Școalelor, București, 1927.

renta gratuitate a atîtor inovații sau fantezii. „Undeva, într-un colț abia vizibil, atît de neînsemnat este, scria D. D. Roșca, o ființă ciudată numită om a descoperit, la o întorsătură neprevăzută a timpului fără capăt, gîndirea gratuită, fantezia și bunătatea ! Virtuți fragile cu rădăcini înfipte în concret și palpabil, dar cu doruri să facă lege puterilor întunericului și să omoare întîmplarea insolentă și stupidă... Poate fantomă trecătoare într-un haos ostil, în tot cazul indefinit, omul a inventat înțelepciunea"[5]. Astfel că prin atitudinea sa el și-a produs o tensiune ulterioară de luptător, o pasiune spirtiuală transformatoare de lume și hotărîtoare de soartă.

Prin această înaltă tensiune creatoare care face din insuficient și chiar din eșec un resort de creație, un factor al progresului, omul își poate domina existența. Devenirea apare drept modul său de ființare. Existență sub semnul efemerului conștientizat, omul se salvează de la pesimism, în viziunea lui D. D. Roșca, prin crearea existenței culturale care dă sens lumii și rosturi vieții umane.

Realitatea culturală, viața spirituală sînt înțelese ca noi forme ontologice născute din reacția antientropică, de apărare a universului (devenit conștient de sine la nivelul ființei umane) împotriva tendințelor haotice de dezintegrare ce îl amenință. În actul de creație se manifestă suprema libertate a omului de a se opune chiar morții, prin cultură prelungindu-și viața dincolo de limitele biologicului. Din nevoi bio-psihologice a fost zămislit mitul raționalității integrale a lumii. Credința într-o ordine cognoscibilă și-a impus-o omul ca suport al sensului existenței. D. D. Roșca vede calea libertății creatoare nu opunîndu-se naturii, ci trecînd prin ea ; această cale face „prinți din oameni, stăpîni ai vieții" care reușesc „să construiască o realitate demnă de a fi trăită"[6].

Ne putem explica mai bine sensurile umaniste ale acestor idei susținute de D. D. Roșca dacă ne gîndim la perioada deceniului al patrulea din acest secol, în care au fost ele elaborate, perioadă care supunea omenirea la umilințe inacceptabile. Încă mai explicit, în aceeași epocă, Lucian Blaga situează temeiurile umanului pe culmile

---

[5] D. D. Roșca, *Existența tragică*, Editura Fundației pentru literatură și artă, București, 1934, p. 247.
[6] *Idem*, p. 232.

creației, de unde omul să nu poată fi niciodată coborît la starea de unealtă fără demnitate. L. Blaga [7] nu acceptă, nici atît cît D. D. Roșca, izvoare utilitare ale creației culturale, chestiune discutabilă, desigur, dar care în esență sugerează dezideratul ca omul să nu fie subordonat în nici un fel necesităților inferioare, materiale, pur biologice. Creația, susține Blaga, ca expresie a modului de a exista al ființei umane, a apărut printr-o mutație ontologică, prin care s-a născut conștiința de sine. Ea face parte din destinul natural uman și este definiția esențială a omului. După părerea lui L. Blaga, atît eșecul încercărilor naturaliste (care derivă atitudinea creatoare din nevoi precum cea de echilibru, de compensație, de cheltuire de energie prisoselnică, de satisfacere a unor nevoi refulate etc.), cît și al celor idealiste (care caută natura creației în revelarea evolutivă a Rațiunii universale sau a Logosului divin) se datorește orientării spre zone străine, în cel mai bun caz marginale esenței ontologice a creației culturale. Atît transcendento-mania, cît și imediato-mania au izvorît din unilateralizări și mutilări ale actului creator. Blaga vede atinsă prin om culmea la care natura biologică și psihologică putea fi elevată. Ființa umană are o poziție privilegiată în Univers, un destin creator, prin care începe progresul cultural, iar cel biologic se încheie. Criticînd încercarea lui Nietzsche de a gîndi omul ca o simplă etapă în eternitatea schimbătoare a Lumii și, ca atare, de a susține posibilitatea nașterii unei ființe superioare ființei umane, supraomul, Blaga pledează de pe pozițiile unui profund umanism în favoarea singularității calitative a omenescului în Cosmos. Geneza metaforei coincide cu geneza omului și face parte din simptomele permanente ale fenomenului om, scrie L. Blaga. Ea este diferența specifică a omului față de animal. „Omul este *animal metaforizant*. Accentul ce-l dorim pus pe epitetul metaforizant este destinat aproape să suprime animalitatea ca termen de definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa“ [8].

---

[7] Vezi Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editura Fundației pentru literatură și artă, București, 1944.

[8] L. Blaga, *Trilogia culturii*, p. 367.

Orice creaţie de cultură este metaforică [9], deoarece nu numai arta, ci şi mitul şi ipoteza ştiinţifică pun la contribuţie metoda metaforică, a analogiei. Desigur, în forme diferite. Spiritul mitic şi artistic întregeşte aparenţele, spiritul ştiinţific le desfiinţează substituindu-le structuri. Vitalizarea experienţei e specifică spiritului mitic, devitalizarea, spiritului ştiinţific. „Omul privit structural şi existenţial se găseşte într-o situaţie de două ori precară. El trăieşte pe de o parte într-o lume concretă pe care cu mijloace structurale disponibile n-o poate exprima ; el trăieşte, pe de altă parte, în orizontul misterului pe care nu-l poate revela. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situaţii de două ori precară... Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjeşte destinul omului ca om, ea este dimensiunea specială a acestui destin şi ca atare solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei şi ale metafizicii" [10].

Definirea creaţiei ca opoziţie la dat, ca formă a negativităţii, distinctă de celelalte forme de existenţă a lumii, apare în diferite ipostaze în istoria gîndirii umane, răzbătînd pînă în zilele noastre cu convingătoare temeiuri. Să ne amintim de generalizarea prin „nu" a lui Gaston Bachelard, de „lumea a treia" a lui Popper, de lumile posibile contradictorii de care vorbea logicianul J. Elster [11]. Demonstrînd că specificul omului între celelalte fiinţe constă în capacitatea sa de a da soluţii negative, de a se angaja în rezolvarea unor probleme fără strategii dominante, prin amînare, adică prin renunţare la folosul imediat în vederea unui folos mai mare, de atingerea unor maxime globale în procesul creaţiei culturii, J. Elster găseşte în 1978 resorturile progresului şi raţionalităţii în capacitatea omului de a spune „nu". Încă în 1926 un eseu de mare profunzime pe aceeaşi temă publică Mihai Ralea [12], indicînd izvorul creaţiei şi culturii în antiteza dialectică a datului şi a construitului, a naturalului şi a omenescului. Deşi supus cauzalităţii naturale,

---

[9] Idem, p. 385.

[10] Idem, p. 375—376.

[11] Vezi J. Elster, *Logic and History*, University of Boston, Willy and sons, Boston, 1978.

[12] Vezi M. Ralea, *Definiţia omului*, în „Viaţa românească", Bucureşti, 1926.

omul are o capacitate — ezitarea — care-i permite mișcarea liberă într-un anumit cîmp. Neputîndu-se sustrage determinismului implacabil, observă Ralea, omul își amînă și complică reacțiile. Negația, invenția de piedici în spatele cărora își poate asuma anumite libertăți l-au creat pe om ca om. Aptitudinea de a fi om este de aceea mai mult decît aptitudine de a gîndi, a vorbi, a produce unelte, este aptitudinea de a face opoziție mersului firesc al lucrurilor.

De la tehnicile primitive, de la magie și pînă la industrialismul modern, de la religia triburilor la filosofia europeană ființa cugetătoare se smulge continuu din natură și imprimă acesteia opera inventivității sale. Speriată de luciditatea conștiinței morții, ea a ridicat un întreg edificiu amăgitor — religia — în care s-a retras pentru multă vreme. Și-a construit și alte pavăze ca să-și asigure relativa independență față de mediu : averi și instrumente tehnice, reguli de morală, instituții juridice, ritualuri, embleme și simboluri, imagini și concepții, limbaje. Creația produce astfel o artificializare a mediului prin construcție și convenție. Dar are o determinare obiectivă. Omul a fost silit prin slăbiciunea sa față de alte animale, scrie M. Ralea [13], să cîștige perfecționări în afară, utilizînd ca o compensație instrumentele culturale. După ce a construit un univers nou, acesta a căpătat viața lui proprie și uneori i s-a impus omului ca ceva exterior lui. Formele progresului se află în perfecționări succesive, dar și în conservări tradiționale prin memorie socială. Pentru a se opune datului biologic omul a avut nevoie de organizare socială pentru a spori eficiența armei sale supreme, creația, și pentru ca valorile produse de ea să poată fi transmise. Datului natural omul i-a opus amînarea prin psihic, generalizarea prin gîndire, coercițiunea prin societate, transfigurarea în artă, acumularea în economie, răsturnarea raportului forțelor fizice în etică, eliminarea relativității existenței în religie. El s-a înconjurat de construcții proprii, de la unealtă și mașină la categoria logică. Sesizînd homomorfismul subiectului cu obiectul, omul a constatat că poate supune natura planurilor sale dacă respectă raționalitatea acesteia, folosindu-și memoria care-i dă simțul trecutului și imaginația care îi proiectează viitorul.

---

[13] M. Ralea, *Explicarea omului*, Editura Cartea Românească, București, 1946.

Aspectul inhibitiv al psihismului uman a mai fost constatat şi de M. Scheler şi de L. Klages. Ceea ce-l deosebeşte pe Ralea de cei doi constă în faptul că la el acest fenomen nu conduce la deprimare, obstacolul devenind dimpotrivă, stimulent prin provocare. Toate inovațiile artistice, ştiinţifice, morale se fac învingînd o anumită rezistenţă. Progresul e incomod, scrie Ralea, de aceea se şi naşte ura împotriva „mucenicilor" noutăţii şi schimbării. Prin creaţie se dizolvă treptat imposibilul în posibil. Orice elan e depăşirea unui obstacol. Poate e cazul să amintim aici faptul că există astăzi caracterizări ale omului ca „animal care problematizează", iar etimologia cuvîntului problemă ne trimite la obstacol, la obstrucţie. Inteligenţa, punînd piedici instinctului și sensibilității, are o funcţie revoluționară, ea impulsionează creaţia altui răspuns decît cel obişnuit și aşteptat, astfel că spiritul uman creator pare absurd prin ceea ce caută, dar devine magnific prin ceea ce găsește.

Mutație energetică pentru Rădulescu-Motru, mutație ontologică pentru L. Blaga și D. D. Roşca, mutație psihică pentru M. Ralea, creaţia culturală poate fi imaginată ca deschizătoare a unei ramificații în direcțiile progresului general și înțeleasă ca punctul critic în care o nouă calitate, cea spirituală, își face apariția în Univers. Cauzele care au pregătit saltul revoluționar produs prin apariția creatorului-om în Univers sînt, desigur, multiple și numai o conjugare a lor într-o viziune complementară poate fi semnificativă. Izvorît din nevoile practice, dar și din cele spirituale, din relațiile sociale, dar și din cele între om și natură, progresul spiritual prin creaţie este asigurat de numeroși factori grupaţi în afectivitate și discernămînt critic, după modelul pe care P. P. Negulescu [14] îl propunea, sensibilitatea (afectivitatea) fiind concepută ca nevoia de satisfacere a unor trebuinţe strict biologice de conservare şi propagare a speciei, nevoia de a evita durerea şi a căuta plăcerea, iar inteligenţa (discernămîntul critic) ca satisfacerea iniţială a unei necesităţi materiale prin încercări și erori, complicată apoi prin autocrearea altor trebuinţe spirituale, de înţelegere şi interpretare a lumii.

---

[14] Vezi P. P. Negulescu, *Destinul omenirii*, vol. IV, Cugetarea, Georgescu-Delafras S. A., Bucureşti, 1944.

Existența umană creatoare este existență în cîmpul valorilor, susține Dumitru Ghișe [15], existență mediată printr-o pînză de simboluri față de realitatea înconjurătoare, dar și printr-o „noutate cosmică", cum numește Ath. Joja unealta. Prin intermediul uneltei omul se separă, se degajă de natură, el devine „un în sine" care apare față de natură ca un altul, înălțîndu-se prin această negare la „conștiința de sine" și la a fi „ființă pentru sine". Doar în calitate de *homo faber* omul poate învăța că obiectul există independent de subiect, că există diferit de Altceva și identic cu sine, scrie Ath. Joja [16]. *Homo faber* generează ca un complement pe *homo sapiens*. Dorința și satisfacția îl îndreaptă pe om spre *terra ignota*, spre cunoaștere conceptuală în știință și creația imaginară în artă. Sînt căi prin care omul caută să-și aproprie lumea, să și-o însușească, să-i îndepărteze caracterul străin și astfel să o golească de impasibilitatea și duritatea ei. Arta și știința sînt căi înrudite ale creației ce asigură victoria universalității, a raționalității împotriva singularității, a contingenței, a dezordinii stresante pentru om.

Natura umană a creației culturale și esența creatoare a omului se impun ca prime elemente concluzive din toate cele expuse pînă acum, de asemenea, faptul că în orice meditație asupra creației intră în joc cupluri categoriale principale ale filosofiei (obiect-subiect, ființă-neființă, determinare-nedeterminare, continuitate-discontinuitate, contemplare-construcție, necesitate-hazard, intenționalitate-spontaneitate, libertate-autoritate) și că orice explicație a creativității face apel la potențele imaginative și simbolizatoare ale omului. Menirea transformatoare a creației o leagă pe aceasta direct și o face comprehensibilă în contextul categoriilor negării, temporalității, devenirii, posibilului, saltului etc., care ne duc toate spre conținutul conceptului de care ne vom ocupa ceva mai pe larg, întrucît se implică profund în multiplele interacțiuni ale proceselor de creație și este indispensabil pentru înțelegerea omului ca ființă creatoare — *REVOLUȚIA*.

Prin antropogeneză chiar se instaurează în lume o ființă care se opune datului și inovează, realizînd continuu

---

[15] D. Ghișe, *Cîteva considerații despre cultură și valoare*, în vol. *Creație și ideație*, ed. cit., p. 18.

[16] Ath. Joja, *Filosofie și cultură*, Editura Minerva, București, 1978, p. 29.

un dublu proces de distrucție și construcție specific revoluției. Omul revoluționează existentul respingînd soluțiile învechite ale instinctului, automatismele, repetiția, banalul. El face acest lucru, după cum am văzut, prin creație de idei, imagini, probleme, instrumente noi. Toate mijloacele prin care omul își realizează aspirația de a se elibera de lumea naturală și de a o stăpîni sînt mijloace revoluționare. Știința, arta, politica sînt unele din cele mai importante domenii de manifestare ale spiritului său revoluționar funciar, nu numai în sensul de reflectare a revoluțiilor politice în artă și de sprijinire a lor prin știință *, ci și în sensul de conținere a spiritului revolut chiar în esența acestor creații omenești. Revoluționînd deci de cînd începe să gîndească și să producă „universal", omul dovedește spontaneitate creatoare, datorită mișcării dialectice a spiritului absolut, spune Hegel ; a spiritului uman ca reflectare a unei realități în mișcare, rectifică Marx. Credința în puterea negației și a revoluției ca mijloace de perfecționare creatoare a fost instaurată prin dialectica inițiată de Kant în contrarietățile experienței, continuată de Hegel, dar desăvîrșită de Marx în exprimarea înaltei valori emancipatoare a revoltei și a inovației teoretice și mai ales a celei practice.

Se pare că strînsa interacțiune creație-revoluție apare cu mai mare pregnanță în perioadele de accentuate transformări pe care le-a trăit omenirea. Astfel de epoci renasc și miturile cu problematică revoluționară. Să ne gîndim la Prometeu și la alți membri ai unei imense opoziții, precum Tantal, Ixion, Sisif, prezenți frecvent la romantici, principalii revoluționari ai creației (vezi Byron, E. Madach). Marx însuși scria despre Prometeu că ar fi cel mai de seamă sfînt și martir în calendarul filosofic al omenirii, simbol al năzuințelor de emancipare, al revoltei și al creației [17].

În epocile revoluționare conceptele de revoluție și creație apar curent în limbajul politic, științific și al artiștilor. Se cere, după cum pe bună dreptate remarca C. Rădulescu-Motru, „Loc pentru desfășurarea liberă a

---

* Raportarea tuturor actelor creatoare umane la procesele de revoluționare social-politică este unul din aspectele cele mai generoase dar și cele mai complexe ale problemei. Considerînd că nu e bine să îl expediem, l-am abordat aici doar tangențial.

[17] Cf. T. Vianu, *op. cit.*, p. 62.

sentimentului, a imaginației, a talentului, a conștiinței fiecăruia. A tot creator al lumii este eul, după filosoful Fichte, continuatorul imediat al lui Kant. A tot creatoare pe lume este imaginația geniului artistic, zic romanticii... A tot creatoare pe lume este libertatea, zic revoluționarii politici“ [18] (din secolul XIX). În epoca noastră cele două concepte devin concepte integratoare ale ansamblului gîndirii omenești. Cu greu s-ar putea găsi domenii în care ele să nu fie utilizate, chiar limbajul cotidian le-a preluat în varii sensuri, dar purtînd, oricum, în conținut o notă comună : semnificarea fluxului de noutate pe care revoluția și creația îl emit în viața omenirii. Întreaga devenire istorică, după cum constata încă Windelband, se dovedește un proces de eliberare, o serie nesfîrșită de acțiuni de „emancipare“ pe care le săvîrșește geniul uman. Fiecare generație nouă vrea să însemne ceva mai mult decît generațiile anterioare, fiecare socotește ca o datorie să producă și să creeze ceea ce n-au produs, n-au creat generațiile premergătoare. Procesul istoric înseamnă, de aceea, pentru fiecare generație și pentru fiecare personalitate un proces de permanentă dezavuare a ceea ce-l precede [19].

Sensul cosmologic și ontologic al existenței umane poate fi de aceea surprins în doi termeni polisemici : creația și revoluția. În Renaștere, cînd omul a căpătat conștiința capacității sale creatoare, s-a născut și conștiința sa revoluționară și s-a impus mitul „revoluției radicale“, după expresia lui Mircea Florian.

Provenită de la latinescul *revolvere,* noțiunea de revoluție înseamnă etimologic mișcarea unui mobil prin aceleași puncte, dar prin extensie a căpătat sensul figurat de schimbare în lucrurile din lume și apoi de schimbare calitativă radicală în mentalități, metodologii de cunoaștere, acțiune și redare. Multă vreme a fost identificată doar cu distrugerea unei ordini. Însă chiar și în această accepție i s-a găsit, în unele viziuni, un rol creator. „Astfel, scrie D. D. Roșca, în ciuda tuturor aparențelor, distrugerea poate avea, în sfera concretului omenesc, rol pozitiv, rol creator de progres. Adesea, singură distrugerea formelor vechi poate deschide calea reînnoirii absolute.

---

[18] C. Rădulescu-Motru, *Personalismul energetic,* Editura Casa Școalelor, București, 1927, p. 181.

[19] N. Bagdasar, *Filosofia contemporană a istoriei,* Societatea română de filosofie, București, 1930, p. 47.

Revoluțiile pot apărea deci, în anumite cazuri, chiar și în ceea ce privește porțiunea lor numită distructivă, ca necesare pentru accelerarea procesului de evoluție presupusă și zisă naturală. Căci procesul acesta ar putea, altfel, lua, eventual, sfîrșit« [20].

În sensul unei negativități absolute de inspirație hegeliană este interpretată revoluția de către Școala de la Frankfurt (Adorno, Marcuse, Bloch). O nouă revoluție va putea fi impusă capitalismului dezvoltat în viziunea lui Marcuse doar de pasiunea și conștiința unei pături de intelectuali, care pot realiza un refuz total și o rebeliune împotriva oricărei ideologii și determinări, care pot opune „civilizației represive" puterea imaginației, praxisul revoluționar înfăptuindu-se ca o „contestare" spontană, totală.

Există o represiune inevitabilă, datorită faptului că oamenii trăiesc în societate și construiesc ceea ce noi numim civilizație. Dar există, de asemenea, o „suprarepresiune" pe care sistemul capitalist și societatea de consum au adăugat-o primei și care este perfect evitabilă, relevă Marcuse [21]. Nu se mai exploatează prin mizerie, ca altădată, ci se exploatează ansamblul indivizilor care trăiesc în sînul unui univers „confortabil", prin reușită. Sistemul convinge, din copilăria lor, pe toți indivizii că ei au absolută nevoie de toate felurile de lucruri pe care sistemul le fabrică și îi obligă la lupta pentru obținerea lor. Aceasta constituie ceea ce putem numi suprarepresiunea. A suprima suprarepresiunea suprimînd acest sistem, iată *revoluția* de făcut astăzi. De altfel, spune Marcuse, se găsește la Freud un element care permite eliberarea. Acest element este imaginația — „nebunia logicului" —, acea facultate care consistă în a inventa gratuit toate gîndurile care ne plac, fără să ne facem griji dacă ele au un raport pozitiv cu realitatea, ba mai mult, căutînd negarea ordinii existente.

În consecință, susține Marcuse, ar fi suficient să facem apel la libertatea totală a creației pentru a inventa o nouă societate care va fi în acord cu instinctele fericite ale copilăriei umanității. Astfel s-au născut cele două sloganuri care au înflorit pe pereții din Nanterre și Odeon în timpul

---

[20] D. D. Roșca, *op. cit.*, p. 233.

[21] Vezi Herbert Marcuse, *Omul unidimensional* (fragmente) și *Ideea de progres în lumina psihanalizei*, în *Scrieri filosofice*, Editura politică, București, 1979.

revoluţiei din mai 1968 : „Imaginaţia la putere“ şi „Civilizaţie egal represiune“. Astfel s-a ajuns la supralicitarea rolului artei moderne care ar putea realiza acest proces de revoluţionare de tip negativist. Refuzul radical al vechiului, specific oricărui act revoluţionar, apare în cazul artei prin preocuparea de a traduce lumea într-un nou limbaj, prin eliberarea cuvintelor de uzul şi abuzul familiar, în cazul literaturii. Crearea unei alte realităţi în afara celei existente, revoluţia imaginară, permanentă, convergenţa unei „a doua istorii“ în interiorul continuumului istoric, subversiunea estetică permanentă — aceasta este calea generic revoluţionară a artei, după părerea lui Marcuse. Distanţa pe care imaginile, tonurile şi cuvintele o capătă faţă de lumea reală le dă acestora puterea creatoare de a transforma lumea în acord cu esenţa umană.

Două perioade de puternică revoluţionare artistică, romantismul şi arta abstractă contemporană evidenţiază clar astfel de caracteristici, nemulţumirea fiind izvorul lor comun, nemulţumire care îl trimite pe om în lumea fantasticului, a închipuirii. Ţelul romanticilor a fost dezrobirea de lumea exterioară, emanciparea de realitate, opoziţia faţă de existenţa banală prin crearea unei lumi imaginare, opusă şi stranie. Tot astfel, după cum remarca Mircea Eliade, „artiştii au luat-o azi înaintea evenimentelor cu una, două generaţii. Ei au înţeles că un adevărat început nu poate avea loc decît după un adevărat sfîrşit, de aceea artiştii s-au străduit să distrugă efectiv «lumea lor», universul artistic istoric clădit, prin «distrugerea limbajului artistic»“ [22]. Se simte însă că această fază este prima a unui proces complex de facere a unui nou univers.

Mai ales partea distructivă a revoluţiei este ilustrată de aşa-numita artă abstractă. După cum susţinea Malevici : „tot ce a determinat structura reprezentativă a artei, idei, noţiuni, imagini, toate acestea sînt respinse de artişti care apleacă urechea doar la sensibilitatea pură“ [23].

Afirmînd hegemonia sensibilităţii, abstracţioniştii caută să o elibereze de orice elemente care ar putea aminti de o anumită ordine socială pe care ei o contestă. Leopold Flam

---

[22] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

[23] Cf. M. Brion, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 9.

ajunge la concluzia că „arta timpului nostru a devenit progres și revoluție“ prin simpatetism cu știința care studiază realitatea ca energie într-o continuă și neobosită mișcare. Surprinderea mișcării este o trăsătură a artei contemporane care caută să sugereze mișcarea pură printr-o modalitate de muzicalizare a picturii. Luînd cunoștință de alienarea condiției umane într-o „civilizație a obiectului“, cum denumise E. Durkheim capitalismul, artistul se revoltă, condamnînd tot ceea ce dizolvă omul în acest obiect. „Rebeliunea artiștilor și curajoasa lor trecere în avangarda progresului au semnat nașterea artei moderne“ — remarca Argan. Revolta artistului se convertește în revoluționarea expresiei, el căutînd prin aceasta și o evadare din condiția socială alienatoare în care se află [24].

Afirmarea unui nou univers ca transformare revoluționară presupune azi în artă depășirea imaginativă a existentului, retotalizarea omului, repunerea culturii în postura de scop. Din nou, ca și în romantism, limita dintre real și imaginar se estompează. Dada sau Suprarealismul proclamă dreptul creației de a deveni realitate cotidiană, „Free jazzul“ aliază inventivitatea și spiritualitatea obiectivă cu protestul, cu eliberarea ritmului de orice constrîngeri, filmele lui Godard amestecă viața reală, creația culturală și atitudinea politică pînă la amalgamare. Întrucît creația și revoluția au în comun continua contestare, autoafirmarea și exercițiul libertății, artiștii moderni încearcă să suplinească revoluția politică cu producerea culturală a unor mentalități și relații noi, a unor stări de viață inventate.

Eliberarea de orice dogmă era visul oricărui revoluționar artist al mișcării Dada care caută să impună eliberarea expresiei individuale. Practica Suprarealismului de a strica imaginea constituită a lumii prin spargerea coerenței sale și prin erupția de imagini nebune menite să bulverseze sensibilitatea, să o scoată din existent, este și ea o practică revoluționară care refuză satisfacerea echilibrului, extaziindu-se pentru dezechilibrare, pentru distrucție.

Valoarea acestor dimensiuni contestatare ale artei moderne a fost exagerată. S-a considerat că ele ar fi posibilități de a schimba viața reală a oamenilor, de aceea mișcările din Franța anilor '68 au mizat prea mult pe rolul

---

[24] Vezi M. Brion, *op. cit.*, Prefața de Balcica Măciucă.

imaginației și al spontaneității artistice în asigurarea progresului social. S-a dovedit că demistificarea raportului creator-creație-receptor din filmele lui Godard, ieșirea în stradă cu Living Theatre a lui J. Beck au adus într-adevăr un flux autentic de noutate în viața oamenilor, dar nu au reușit prin sine decît să semnifice protestul, nu să realizeze modificarea. Distrugerea unui stil nu poate impune spontan reala comunicare creatoare între oameni, pe care o dorește, și nici noul tip de raționalitate pe care-l revendică această artă, adică lipsa oricărei raționalități. Mult mai complexă decît am putut să redăm noi aici [25], arta secolului atrage într-adevăr spiritele spre revoluție.

De altfel, cu toate discuțiile pe care le-a iscat problema deosebirii între progresul în artă și progresul în alte domenii ale vieții omenești, istoria artei ne arată faptul că de-a lungul epocilor și al spațiilor istorice se naște o diversitate de configurații artistice care se deosebesc atît sub raportul conținutului, cît și din punct de vedere al limbajului lor formal. Există, desigur, și asemănări între formele plastice, analogii care vizează fenomene mai largi de coincidență, legate de nivelul dezvoltării tehnicii și a științei, de nevoile specifice, de modul de dezvoltare generală a societăților. Istoria artei, aidoma istoriei oricărui domeniu, apare astfel ca o împletire a faptelor de continuitate cu momente discontinue, revoluționare, ceea ce se definește atît ca studiu al prototipurilor creatoare de formă, cît și ca studiu al unor serii artistice subordonate modelelor.

Nu ne propunem în cadrul de față să intrăm în istoria curentelor artistice — demers propriu istoricului de artă ; ceea ce ne interesează este desprinderea semnificațiilor unor asemenea momente revoluționare, a însemnătății lor pentru evoluția spiritului uman, a culturii societății. Pot fi considerate aceste momente revoluționare din istoria artei tot atîtea faze de evoluție a formelor artistice ? Coincid ele cu momente similare din istoria științei ? Sînt ele congruente cu dezvoltarea generală a societății ? Iată întrebări ale căror răspunsuri încercăm să le avansăm succint în cadrul de față.

---

[25] După J. Willener, *L'image-action de la société*, Edition du Seuil, Paris, 1969, cap. *Qui creé pour Qui ?*

Marx arăta că în ceea ce privește arta „anumite epoci de înflorire ale acesteia nu concordă cîtuși de puțin cu dezvoltarea generală a societății și, deci, nici cu dezvoltarea bazei materiale a acesteia din urmă, care constituie oarecum scheletul organizării ei“ [26].

Această afirmație nu echivalează însă cu ideea ființării artei într-o zonă a unei autonomii absolute, aspațiale, atemporale, deci asociale. Dimpotrivă, opera de artă constituie un obiect de civilizație, ceea ce înseamnă că orice societate posedă propria sa artă — expresie a unei dialectici *sui generis* între real și imaginar, între material și spiritual. Se cuvine subliniat totodată faptul că arta produce opere care nu reprezintă numai un reflex material sau intelectual al altor activități ale spiritului, ci se constituie ca expresie a unei raționalități proprii.

Indiferent de mecanismul genezei ei, de diversitatea și complexitatea determinărilor sale, opera devine semnificativă pentru momentele revoluționare din istoria artei doar atunci cînd vădește capacitatea instaurării unui nou sistem, a unei noi relații între semnificant și semnificat, fie cu mijloace noi, fie cu mijloace tradiționale, dar folosite dintr-o perspectivă inedită.

Definind istoria artei atît ca o descriere a genezelor cît și a dezvoltărilor, Pierre Francastel [27] subliniază faptul că ideea de creație nu implică în mod necesar pe aceea de invenție sau de descoperire a tuturor elementelor care se combină pentru a constitui o nouă formă, puterea ei fiind mai degrabă constelantă decît generatoare de atomi. Împreună cu Pierre Auger, el conchide că apariția formelor poate fi asemănată mai degrabă cu o fluctuație decît cu o creație *ex nihilo*.

Dacă modurile de expresie ale artei sînt într-o stare perpetuă de transformare, atunci ne întrebăm ce anume le diferențiază, ce le așează sub specia identității de esență în cadrul subordonării la un model sau la o *Formă*, cum ar numi-o Francastel ?

Un răspuns sugestiv în această direcție ne oferă Arnold Gehlen în interpretarea picturii europene de-a lungul istoriei sale prin punerea în lumină a *etapelor mari* în care

---

[26] K. Marx, F. Engels, *Opere*, vol. 13, Editura politică, București, 1962, p. 684.

[27] Vezi Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, București, 1972.

s-a produs o transformare a raționalității tabloului. Astfel, el distinge trei etape corespunzătoare unor tipuri deosebite de raționalitate plastică : 1. *Arta ideatică a actualizării*, care presupune existența conotațiilor, pe care le pune în relief cu mijloace intuitive. Potrivit părerii lui Gehlen aceasta vizează pictura religioasă și mitologică, pictura istorică de la Renaștere încoace precum și pictura simbolică. Acest tip de raționalitate se subordonează societății feudale și rămășițelor acesteia, prelungindu-se pînă în secolul XIX. 2. În *arta realistă* raționalitatea tabloului rezidă, după autorul citat, în *recunoaștere*, acest tip de artă urmărind însușirea și prelucrarea vieții pămîntești, deci datul nemijlocit. Această formă de tablou este legată de societatea preindustrială burgheză, ea menținîndu-se ca predominantă pînă în epoca războaielor mondiale. Potrivit opiniei lui Gehlen, ea și-a dobîndit propria-i specificitate prin referire la științele naturii, stabilind cu acestea un raport intern categoric. 3. *Pictura abstractă* este considerată ca reprezentativă pentru anumite aspecte ale societății industriale postburgheze, particularitățile sale rezidînd în desființarea obiectului și a recunoașterii, în împingerea reflexiunii cronice în planul optic și în organizarea efectelor în jurul trăirii tabloului.

Arnold Gehlen definește aceste tipuri de artă și din punctul de vedere al sistemului lor de referință în raport cu realitatea extraartistică. Astfel, în primul caz, acesta este considerat domeniul ideal al *adevărurilor absolute*, pictura religioasă fiind revelatoare în acest sens, în al doilea caz sistemul de referință este *natura*, iar în cel de-al treilea caz, acesta este constituit de *subiectivitatea omenească* reflectată în ea însăși [28].

Reconstituind teoretic procesul de reducție a conținutului tabloului, Gehlen observă că acesta semnifică, pe de o parte, sărăcire și diminuare, iar pe de altă parte, pe această bază, presupune un cîștig care vizează libertatea de mișcare, suveranitatea esteticului. Procesul este complementar și compensatoriu în sensul că reducerea conținutului obiectiv al semnificațiilor în arta abstractă, de pildă, este acompaniat de cîștigarea independenței mijloacelor, a libertăților constructive.

---

[28] Vezi Arnold Gehlen, *Imagini ale timpului*, Editura Meridiane, București, 1974, p. 26—28.

Cele trei momente în evoluţia raţionalităţii plastice a tabloului, aşa cum apar ele în concepţia lui Arnold Gehlen, pot fi considerate tot atîtea mari momente revoluţionare în istoria picturii, în cadrul lor luînd naştere, prin schimbări revoluţionare de mai mică anvergură, stilurile şi curentele artistice.

Care sînt motivele acestor schimbări, în ultimă instanţă care sînt motivele succesiunii formelor în artă ?

În evantaiul acestora hotărîtoare par a fi modurile diferite de a privi şi de a explica universul, întemeiat pe progresul ştiinţei şi al filosofiei, naşterea unei alte forme de sensibilitate, descoperirea de materiale şi de tehnici propice altor feluri de reprezentări.

Iată cum explică Marcel Brion pasul de la figurativ la abstract în artă : „Trecerea de la figură la abstracţiune se produce în mod obişnuit cînd, din motive intelectuale sau spirituale sau magice, *naturalismul*, adică reprezentarea lucrurilor aşa cum sînt sau aşa cum le vedem (pentru mentalitatea umană e tot una, cel mai adesea), apare ca o soluţie vulgară sau săracă. Instinctul de imitaţie, care poate să-l îndemne pe artist să reproducă întocmai, este înlocuit cu un veritabil instinct de creaţie, creaţie din care omul extrage atîta bucurie şi orgoliu încît, în mod cu totul natural, ambiţia îl împinge spre o creaţie autonomă, care nu porneşte de la ceva preexistent“ [29]. Desigur, dorinţa umană de schimbare nu poate fi ignorată ca motiv posibil al schimbării, dar instinctul de imitaţie, de ambiţie sau dorinţă, instinctul decorativ şi sentimentul hieratic, la care se referă Brion, nu pot explica doar prin ele însele procesul schimbării în artă. Explicaţia sa trebuie ancorată într-un context mai larg de semnificaţii, în contextul cultural al epocii respective, deci cu referire la ştiinţă, filosofie, religie, morală, istorie şi nu în ultimul rînd la tehnicile materiale existente.

Epocile pregnant revoluţionare la care ne-am referit cu privire la artă (Renaşterea, romantismul, secolul XX) au produs şi în ştiinţă revoluţia copernicană, newtoniană, darwinistă, einsteiniană, genetică. Aceeaşi strînsă legătură între creaţie şi revoluţie ca şi în artă s-a desprins în respectivele perioade şi din procesele cercetării ştiinţifice. Ştiinţa se dovedeşte şi ea prin esenţă revoluţionară asigu-

---

[29] Marcel Brion, *op. cit.*, p. 94.

rînd progresul cognitiv prin negarea parţială sau totală a unor tradiţii teoretice şi metodologice şi instaurarea prin creaţie a altora mai adecvate.

„Pentru ca o nouă teorie să constituie o descoperire sau un pas înainte ea trebuie să intre în conflict cu predecesoarea ei, scrie K. Popper, adică ea trebuie să ducă cel puţin la unele rezultate care o contrazic pe prima. Aceasta înseamnă însă din punct de vedere logic că ea trebuie să o contrazică pe predecesoarea ei, ea trebuie să o răstoarne. În acest sens progresul în ştiinţă ... este întotdeauna revoluţionar" [30].

Revoluţia în ştiinţă înseamnă o schimbare radicală, o descoperire radicală pentru că în cazul ştiinţei creaţia se defineşte de cele mai multe ori ca descoperire, producere a unei noutăţi cu valoare ştiinţifică, fie ea formularea unei legi, teorii, metode, sau a unui fapt ştiinţific, iar noutate se consideră acel „fenomen nou" pe care A. Kapiţa îl definea ca fiind „un asemenea fenomen care nu poate fi nici în întregime prezis, nici explicat pe baza concepţiilor teoretice existente, astfel că el determină apariţia unor noi domenii de cercetare" [31]. Orice proces de cunoaştere ştiinţifică în care soluţia unei probleme aduce *un spor cognitiv* faţă de sistemul teoretic anterior poate fi cuprins în sfera descoperirilor ştiinţifice. Se includ aici şi invenţiile metodologice şi instrumentale.

Accentuînd în definirea dată descoperirii ştiinţifice aspectele de creaţie metodologică, G. Polya arăta că „gîndirea este productivă dacă reuşeşte să elaboreze rezolvarea problemei de faţă şi este creatoare dacă creează, elaborează mijloace (procedee, metode) pentru rezolvarea unor probleme viitoare ... Rezolvitorul poate lucra creator chiar fără să rezolve o problemă atunci cînd creează procedee noi sau noi probleme cheie" [32]. În acest sens apare deosebit de semnificativă observaţia lui P. Freedman după care principalul atribut al ştiinţei nu este cunoaşterea, ci capacitatea ei de a achiziţiona cunoaştere, capacitatea de

---

[30] K. Popper, *Raţionalitatea revoluţiilor ştiinţifice*, în vol. Ilie Pârvu (ed.), *Istoria ştiinţei şi reconstrucţia ei conceptuală* (antologie), Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981.

[31] A. Kapiţa, *Viitorul ştiinţei*, în vol. *Ştiinţa despre ştiinţă*, Editura politică, Bucureşti, 1969, p. 109.

[32] G. Polya, *Descoperirea în matematică*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1971, p. 278.

a descoperi noi cunoştinţe şi de a dobîndi noi înţelegeri, de a le înlătura pe cele vechi.

„Cercetarea ştiinţifică este diferită faţă de alte feluri de cercetare pentru că ea este o continuă căutare de cunoştinţe ştiinţifice şi de înţelegere a lor prin metode ştiinţifice. Această dublă determinare a naturii ştiinţifice a cercetării prin obiectivul şi metoda sa este de o importanţă fundamentală“ [33]. Numeroşi oameni de ştiinţă remarcă acelaşi lucru atunci cînd subliniază că ei caută în activitatea lor nu numai informaţia ştiinţifică, ci şi modalităţile de a o obţine şi utiliza.

De fapt „descoperirea“ apare ca un nume generic ce acoperă totalitatea aspectelor, modalităţilor creaţiei în ştiinţă. Multiplele definiţii şi clasificări ce i s-au dat reflectă complexitatea procesului ce o produce. În ceea ce priveşte diferenţierea descoperirii de invenţie, vom observa că în unele accepţii invenţia semnifică exclusiv naşterea ideilor şi teoriilor noi, iar descoperirea reprezintă dezvăluiri de fapte existente în natură, dar necunoscute pînă la un moment dat. În alte accepţii invenţia apare exclusiv ca producere a unor instrumente, maşini sau obiecte inedite, ca o aplicare concretă, practică a unor cunoştinţe teoretice vechi, iar descoperirea acoperă zona reflectării teoretico-ştiinţifice a relaţiilor legice ale fenomenelor lumii materiale.

Remarcînd că „întreprinderea ştiinţifică“ a dezvoltat o metodă extrem de puternică pentru a produce astfel de surprize ca „descoperirea de fenomene noi şi invenţia de teorii radical noi“, Th. Kuhn arată că această trăsătură revoluţionară a ştiinţei trebuie împăcată cu aceea pe care orice paradigmă teoretică o are, sporirea constantă a ariei de cuprindere şi a preciziei cunoaşterii ştiinţifice ; ca atare, el ajunge la concluzia că distincţia între descoperire şi invenţie este artificială. Descoperirea unei noutăţi factuale începe prin conştientizarea unei anomalii, prin recunoaşterea faptului că natura a înşelat aşteptările induse de paradigma ştiinţei normale. Un fapt nou devine fapt ştiinţific numai atunci cînd el este asimilat prin ajustarea unei teorii. „A descoperi ceva nu este un act singular şi simplu, asimilabil conceptului nostru obişnuit de a vedea, notează

---

[33] P. Freedman, *The Principles of Scientific Research*, MacDonald, London, 1968, p. 16.

Th. Kuhn. Descoperirea apare ca un eveniment complex care implică o recunoaștere : atît că ceva este, cît și ce este" [34].

Vorbind despre principalele moduri în care pot surveni descoperirile, Kuhn arată că ele pot fi, ca în cazul descoperirii razelor X, descoperiri care nu provoacă o schimbare de paradigmă sau vreo zdruncinare vizibilă a teoriei științifice. Deși razele X nu erau proscrise de teoria existentă, ele contraveneau unor așteptări implicate în proiectarea și interpretarea procedurilor de laborator admise. Ele inaugurau un nou domeniu sporind aria potențială a științei normale prin modificarea tipurilor paradigmatice de instrumentație. Un alt tip de descoperire (ca descoperirea oxigenului) poate produce modificarea paradigmei prin revoluție științifică. Există, de asemenea, așteptări instrumentale și teoretice pe baza cărora pot fi descoperite fapte științifice ca cele de tipul elementelor tabelului lui Mendeleev sau al buteliei de Leyda.

Toate descoperirile au caracteristici comune : „conștientizarea prealabilă a anomaliei, apariția treptată și simultană a identificării observaționale și conceptuale și schimbarea corespunzătoare a categoriilor și procedurilor paradigmei (schimbare ce întîmpină adesea rezistență). Există dovezi că aceste caracteristici sînt constitutive naturii procesului perceptual însuși" [35].

După părerea lui Kuhn, anomalia apare numai pe fundalul unei paradigme. Cu cît paradigma este mai precisă și mai cuprinzătoare, cu atît ea este mai sensibilă de a detecta anomalia. Noutatea i se arată numai aceluia care, cunoscînd cu precizie la ce să se aștepte, este în stare să-și dea seama că ceva nu merge bine. Rezistența paradigmei este necesară și pentru a garanta că oamenii de știință nu vor fi lesne abătuți din drum. Iată în ce sens în viziunea lui Kuhn știința normală, o întreprindere care nu este orientată spre noutăți și care încearcă la început să le suprime, este atît de efectivă în producerea lor. Toate descoperirile produc schimbări de paradigmă sau contribuie la ele. Aceste schimbări sînt atît distructive, cît și constructive, deci revoluționare. După asimilarea desco-

---

[34] Th. S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 99.
[35] *Ibidem*, p. 107.

peririi savanții explică un domeniu mai vast de fenomene sau capătă mai multă precizie în explicarea fenomenelor cunoscute. Acest cîștig se realizează cu prețul înlăturării unor convingeri și proceduri odinioară tipice. De aceea, în știință faptul și teoria, descoperirea și invenția, evoluția și revoluția nu sînt categoric și permanent distincte.

„Cînd dintr-un motiv sau altul o anomalie ajunge să pară mai mult decît o simplă problemă de știință normală putem spune că a început tranziția spre criză și spre știința extraordinară. Crizele se pot încheia în trei moduri : 1. știința normală rezolvă pînă la urmă problema ; 2. problema rezistă și este lăsată deoparte pentru generații ce vor avea instrumente mai bune ; și 3. apare un nou candidat la statutul de paradigmă și se declanșează o luptă pentru acceptarea acestuia. Trecerea nu este cumulativă, ci revoluționară, „o reconstrucție care modifică unele din generalizările teoretice cele mai fundamentale ale domeniului, ca și multe din metodele și aplicațiile lor paradigmatice. În perioada de tranziție va exista o suprapunere mare dar niciodată completă între problemele care pot fi rezolvate de vechea și noua paradigmă“ [36]. La sfîrșitul perioadei de tranziție specialiștii își vor fi schimbat concepția asupra domeniului, metodele și scopurile lor. După Kuhn întrebările care le ridică starea de criză prerevoluționară sînt mai mult de competența psihologului decît a logicianului. Ceea ce intervine între prima senzație de neregulă în structura paradigmei și recunoașterea unei alternative disponibile trebuie să fi fost în mare măsură inconștient. În fața unei anomalii omul de știință va căuta să-i dea o structură forțînd regulile științei normale pentru a vedea cît de departe pot acționa ele și va căuta în același timp posibilități de a lărgi breșa realizînd dezvoltarea postparadigmatică a științei. Savantul aflat în criză va încerca să construiască teorii speculative care, dacă reușesc, pot indica drumul spre o nouă paradigmă, iar dacă nu, pot fi abandonate cu ușurință. Se poate spune că în cazurile acestea savantul recurge la filosofie. Experimentul de gîndire are un rol decisiv în progresul cercetării. El devine fecund în perioadele de criză cînd, concentrînd atenția asupra unei zone restrînse de dificultate și pregătind gîndirea științifică pentru recunoașterea anomaliei, slăbește stereo-

---

[36] *Idem*, p. 84.

tipurile și furnizează ingredienții adiționali necesari unei schimbări fundamentale. Tranziția descrisă spre o nouă paradigmă constituie revoluția științifică. Ea apare ca o dislocare a cadrului conceptual prin care oamenii de știință văd lumea. Acceptarea noii paradigme înseamnă redefinirea științei respective. Se schimbă problemele și criteriile care disting o soluție științifică de o simplă speculație metafizică. Paradigmele au funcții cognitive și normative. Controversele între ele ridică întrebarea care problemă este mai important a o rezolva. Aceasta se referă la valori și răspunsul implică criterii cu totul exterioare științei normale. Controversele între paradigme devin revoluționare. Se constată deci că fiind creație omenească, știința care multă vreme a fost privită ca o dezvoltare cumulativă a cunoașterii omenești, are și ea esență revoluționară și produce salturi calitative în evoluția sa de același tip cu cele ce se produc în politică, artă. Știința ca întreprindere umană nu poate să se dezvolte total diferit de celelalte forme de manifestare a existenței și cunoașterii umane. Accentuarea esenței revoluționare a științei s-a făcut, ca și în cazul artei, mai ales în preajma sau după momentele de mari transformări în cunoașterea și acțiunea umană. Sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX a fost o astfel de perioadă. Se naștea acum un nou stil de a face știință în opera unui Einstein, Lorenz, Shanon, de Broglie, se impuneau noi științe, cele biologice, cibernetice, se conștientiza faptul că dezvoltarea științei îmbină perioadele evolutive cu salturile revoluționare. În a doua parte a secolului XX noua filosofie a științei aduce în prim-planul discuțiilor filosofico-epistemologice chiar conceptul de revoluție științifică.

Despre revoluție se vorbește astăzi nu numai în știință și în artă, ci în toate domeniile vieții materiale și spirituale. Se discută astfel despre revoluția socială, a tineretului, sexuală, colonială, economică, industrială, agrară, culturală, tehnică, energetică, despre revoluții comportamentale, conceptuale, ideologice, care, toate, impun forme de creație specifice.

Creînd, omul revoluționează și revoluționînd, creează o lume nouă. El poartă în sine însemnul unui destin demiurgic asigurat de o capacitate deosebită — CREATIVITATEA. Manifestată în cele mai diferite domenii, în artă,

știință, filosofie, tehnică, politică, educație, această trăsătură a atras atenția ca dotare sau genialitate din cele mai vechi timpuri. Se susține totuși și nu fără temei că literatura despre creativitate nu are o vechime prea mare. Aceasta deoarece astăzi este vorba de surprinderea aceleiași trăsături care dă posibilitatea omului de a produce noutatea, dar la nivelul unor investigații sistematice ce se doresc științifice. De altfel, chiar denumirea de creativitate apare după 1950 ca neologism, producîndu-se apoi o explozie de titluri în publicațiile de psihologie, sociologie, scientică cu privire la tema creației și creativității. Fenomenul a fost determinat, în primul rînd, de descoperirea valorii economice a ideilor noi, a inovațiilor tehnice.

Creativitatea constituie însemnul distinctiv al omului ca ființă generică, creația reprezentînd afirmarea capacității omului de a-și domina existența naturală prin esența sa socială. Rezultatele „palpabile“ ale acestei capacități sînt cultura și civilizația. Deosebirea între creație și creativitate nu este în fapt altceva decît deosebirea între proces sau rezultat și capacitatea umană care le face posibile. Fiind singura ființă care își creează premisele existenței, omul este și singura ființă care se autocreează în sensul îmbogățirii permanente a propriei esențe. Plasat sub semnul creației sau, cum spune Blaga, sub semnul „destinului creator“, al ființării sale în nonimediat, omul își depășește limitarea individualității prin ilimitarea speciei, caducitatea singularității prin permanența generică.

Depășind sfera necesității fizice nemijlocite, omul se definește ca om prin activitate liberă și conștientă, prin activitatea care transformă realitatea naturală în realitate umanizată. Creativitatea este consubstanțială esenței umane. Această aserțiune cu valoare axiomatică în filosofia marxistă implică ideea potrivit căreia creația este apanajul majorității indivizilor umani, care diferă însă prin valoarea rezultatelor lor și prin eficiența activității creatoare. Între creatorii cotidieni, anonimi ai culturii și creatorii specializați diferența este atît de ordin cantitativ, cît și calitativ-axiologic. „Creativitatea — afirmă Abraham A. Moles — nu este o virtute rară și remarcabilă a unor ființe excepționale“; ea „este acea aptitudine particulară a spiritului de a rearanja elementele cîmpului de conștiință

într-un mod original și susceptibil de a da loc unor operații într-un cîmp fenomenal oarecare"[37].

Din perspectivă psihologică și epistemologică, creativitatea este considerată „ca o capacitate general umană de a descoperi sau realiza ceva nou, original și de valoare în sfera cunoașterii sau a existenței (naturale și artificiale), pentru umanitate, pentru o colectivitate mai restrînsă sau pentru individ privit ca ființă socială"[38]. „Creativitatea este capacitatea specific umană de a produce o neoformație (o nouă alcătuire) materială, organizațională sau spirituală, valoroasă pentru om și societate"[39].

Se poate observa că omologia definițiilor reproduse este numai parțială. Ea vizează în primul rînd specificitatea general-umană a creativității și, de asemenea, noutatea și originalitatea instituirii pe care urmează s-o realizeze. Ultimele definiții relevă în plus, din perspectivă axiologică, și condiția ca noul vizat a fi transpus în realitate să se plaseze sub incidența valorii.

Prima trăsătură sau notă care definește creativitatea drept capacitate general umană se conturează în opoziție cu viziunea elitistă asupra creației ca fiind exclusiv apanajul unei minorități intelectuale, al unor individualități „predestinate" actului demiurgic. În ceea ce privește noutatea, originalitatea ca notă definitorie a creativității, ea nu poate fi considerată în sine, ci numai corelativ cu valoarea. Momentul axiologic intervine în acest sens cu funcția sa de sancțiune pozitivă sau negativă a noutății.

Unele definiții ale creativității substituie criteriul axiologic prin cel utilitarist, pragmatic, ceea ce poate conduce la grave confuzii între valori și antivalori în planul creației. Tocmai de aceea credem că se poate vorbi despre creativitate autentică numai în prezența simultană a tuturor caracteristicilor enunțate.

Creativitatea astfel definită se înscrie în sfera posibilului, a potențialității umane. Transformarea acestei potențialități în act se definește prin termenul de creație care

---

[37] Abraham A. Moles, *Sociodinamica culturii*, Editura științifică, București, 1974, p. 120.

[38] Călina Mare, *Relația creativitate — R.S.T.*, în vol. *Revoluția științifică-tehnică și modernizarea forțelor de producție*, Editura politică, București, 1976, p. 209.

[39] Andrei Roth, *Omul creativ*, Editura politică, București, 1976, p. 11.

semnifică concomitent și produsul procesului creator. Așadar, creația se definește ca realizare efectivă a ceva nou, original, socialmente valoros și ca rezultat al acestui proces de instituire.

Creativitatea și creația sînt multiplu condiționate atît pe linia psihic-individuală, cît și pe cea social-comunitară. În constelația elementelor care determină și condiționează creativitatea și creația se includ factori de ordin intelectual și afectiv-emoțional, factori aptitudinali și atitudinali, factori individuali și colectivi, de climat social și aprecierea succesului. Se impune luarea în considerare a patru factori fundamentali ai creației : personalitatea creatoare, procesul creației, produsul creat și climatul social creativ. Primul, prin dorința de autorealizare sau autoafirmare creatoare, ultimul prin recunoașterea socialmente omologată a rezultatului creației se constituie ca motivații principale ale activității creatoare.

Fără îndoială, motivația internă este precumpănitoare, dar importantă prin funcția sa stimulativă este și motivația socială. Uneori motivația exogenă poate avea un rol hotărîtor în declanșarea procesului creativ, acționînd prin mijlocirea unei „constrîngeri" morale sau persuasiuni asupra personalității creatoare al cărei impuls creativ interior este temporar atenuat sau anihilat.

Alteori, în absența motivației exterioare de ordinul aprecierii succesului numai motivația internă pare să se constituie în mobil al creației. În motivația creației științifice, de pildă, „curiozitatea epistemică" este investită cu caracter autotelic, găsindu-și satisfacția în ea însăși, în rezolvarea problemei și nu în satisfacții externe [40]. În realitate însă este vorba mai degrabă despre o mediere a unei motivații externe (în speță a conștiinței sociale a respectivei descoperiri sau creații) printr-o motivație internă, ceea ce sugerează condiționarea reciprocă, complementaritatea celor două tipuri de motivații.

Mobilul creației, scînteia ce aprinde energia creatoare primește în perspectivă istorică cele mai diferite interpretări. Viziunile alienate asupra creației marchează istoria culturii începînd cu cele de factură transcendentă, mistică în care impulsul creator era plasat în afara omului și

---

[40] Vezi V. Pavelcu, *Motivația creației științifice*, în „Revista de psihologie" nr. 2/1972.

a realității materiale, pînă la cele iraționaliste vizînd exaltarea și frenezia creatorului, refuzul oricărei lucidități și deliberări, concepții în care inconștientul într-o formă sau alta devine instanța psihică hotărîtoare a actului creator.

Voluntarismul schopenhauerian, psihanaliza, intuiționismul modern pot fi considerate momente teoretico-filozofice tipice pentru transferul ideatic în sfera concepțiilor despre creație, pe linie iraționalistă.

Raționalizarea concepțiilor despre actul creator și despre inspirația creatoare în sensul instaurării în drepturi a instanțelor umane raționale, fenomen sesizabil în antichitate și Renaștere și în plină ascensiune în epoca modernă, nu este scutită însă, uneori, de excese fie în direcția senzorial-afectivă, fie în cea rațional-intelectualistă.

Pendularea permanentă a concepțiilor privind creația, respectiv inspirația creatoare, între atitudinile spirituale amintite este sistată abia în cadrul abordărilor care acordă prioritate atît în sens genetic cît și structural conștientului, rațiunii, readucînd totodată la parametrii reali dimensiunea și aportul inconștientului în creație.

În această perspectivă, creația culturală este scoasă din imperiul spontaneității inconștiente, plasîndu-se preponderent sub semnul intenționalului.

În ce privește domeniile de instituire a noutății, majoritatea definițiilor creativității și creației vizează atît realitatea materială, cît și cea spirituală, atît sfera cunoașterii, cît și sfera existenței naturale sau artificiale. Întrucît cultura este o realitate *sui generis* în care obiectivul și subiectivul, materialul și spiritualul coabitează și se intercondiționează în mod complex, creativitatea se manifestă pe un evantai larg de direcții. Avem în vedere, în afară de domeniul operelor artistice și științifice, domeniul organizațional și sfera comportamentală, domenii care se constituie ca obiect al creației colective, dar care, în virtutea unui mecanism de instituire ce nu urmează fidel fazele omologate din perspectiva psihologică a creației individuale, sînt ignorate sau lăsate exclusiv în seama antropologiei culturale și sociologiei. Din această perspectivă mai largă se poate vorbi despre o creație continuă a elementelor de cultură, începînd cu acte creatoare de o semnificație minoră, dar care, acumulîndu-se, pot duce în final la veritabile mutații.

Concept al psihologiei științei, creativitatea capătă valențe filosofice, ca însușire definitorie a personalității umane care implică componente intelectuale, afective, voluntare, caracteriale. Evoluția acestei trăsături e legată de evoluția omului ca om. Din cele două modalități ale gîndirii : *convergentă* — gîndire ce urmărește sistematic găsirea unui răspuns precis pe baza modelelor existente, conducînd la concluzii previzibile în funcție de cunoștințele precedente și *divergentă* — gîndire ce evoluează uneori simultan în mai multe direcții căutînd căi noi, idei noi, întrerupîndu-și legătura cu trecutul, atingînd concluzii imprevizibile ce dărîmă o paradigmă de gîndire și clădește alta ; după descrierea lui I. P. Guilford [41], gîndirea divergentă prin revoluționarism și creativitate este cea care a făcut din om demiurgul unei lumi de obiecte și idei.

Creativitatea a stîrnit un interes deosebit în ultima vreme datorită conștientizării rolului gîndirii divergente în dezvoltarea rapidă a științei și tehnicii și a posibilităților dezvoltării acestui tip de gîndire pe baza unor metode specifice. Dacă pînă în 1950 se vorbea mai mult de imaginație, geniu, dotare, supradotare, după acest an o serie de psihologi se ocupă predilect de creativitate, astfel încît din 2 500 de titluri inventariate în 1968 referitoare la acest termen, numai 9,5% erau apariții înainte de 1950. Avalanșa aceasta de cercetări asupra creativității se înscrie ca o trăsătură a spiritului epocii noastre, o epocă cu predilecție revoluționară și se datorește mai ales descoperirii valorii economice a creației de idei.

Scopul cercetărilor apare adesea explicit pragmatic : găsirea unor procedee pentru descoperirea indivizilor dotați cu creativitate potențială și punerea la punct a metodelor pentru creșterea abilităților de creație ale acestora. Pînă acum cadrul conceptual în care a fost plasată creativitatea a impus două direcții de cercetare, una care se ocupă de această dimensiune psihologică, din punct de vedere al însușirilor ce o caracterizează și al factorilor ce o pot influența și alta care urmărește geneza, dinamica, procesualitatea creației. Se vorbește frecvent de factori constitutivi ai creativității (fluiditatea, flexibilitatea, originalitatea, sensibilitatea, problematizarea), de factori

---

[41] Cf. I. P. Guilford, *The Nature of Human Intelligence*, Mc Graw-Hill, New York, 1967.

biopsihologici (coeficientul intelectual, aptitudini imaginative), de factorii sociologici (climatul familial, școlar, economic, social), de factori motivaționali. Se vorbește despre creativitate expresivă, productivă, inventativă, inovativă, emergentă (Taylor) ; de niveluri de creativitate : primar (major), care modifică universul de semnificații al omului creînd o nouă ordine și secundar (minor), care dezvoltă un corp de semnificații deja stabilit prin inițierea unor progrese în utilizarea acestor semnificații (B. Ghiselin) ; despre diferența dintre inconștient, preconștient și conștient în realizarea creativității umane (L. S. Kubis) etc. Există chiar un paradox al lumii contemporane : cercetările asupra creativității sînt atît de înaintate încît ar putea pune după unii autori în pericol spontaneitatea acesteia [42].

În concluzie, putem releva că cercetătorii contemporani au demonstrat existența în cursul proceselor de evoluție a unor puncte de bifurcație pentru depășirea cărora este nevoie de o alegere între multiple căi posibile. Corelată cu perspectivele deschise de concepțiile ce văd omul creator ca o mutație energetică, ontologică sau psihologică în Univers, această idee ne îndreptățește să vorbim despre locul specific ocupat de creația, revoluția și creativitatea umană în procesul evoluției generale a lumii. Dezvoltarea canalizată fizică și biologică a dus la un moment fluctuant cînd a luat naștere conștiința umană producătoare a unei noi ordini și a unei noi căi de progres — cultura. Ieșind din starea de echilibru natural biologic al animalității, sistemul-om și-a găsit drumul spre o stare de nou echilibru cultural în procesul devenirii prin creație. „La scară cosmică umanitatea se constituie astfel ca o nouă structură existențială care poate să se dezvolte sau să dispară după cum găsește sau nu soluții pentru asigurarea și creșterea fluxului de energie cu o dezintegrare minimă a mediului“ [43].

Procesele prin care sistemul-om caută să se apropie de un nou echilibru cultural sînt deosebit de complexe și sînt posibil de realizat numai datorită înzestrării pe care o are acesta cu capacitatea creativității. Pe baza acestei trăsături omul dobîndește o atitudine critică și o potență crea-

---

[42] Vezi *Despre creativitate (progrese, direcții, tendințe)*, C.I.D.S.P., București, 1973.

[43] I. Purica, *Sinergetica energiei nucleare*, în „Contemporanul", nr. 36/1982.

toare care face din el o ființă revoluționară. Critica teoretică, revoluția pe tărîmul ideilor și critica practică, revoluția pe tărîmul relațiilor sociale fiind, după expresia lui Marx, forțele motrice ale oricărui progres uman, înseamnă că putem susține că omul este în esența sa nu numai social și creator, ci și revoluționar. Revoluțiile prin care el transformă continuu societatea, cunoașterea, arta nu sînt deci accidente ale evoluției, ci realizări ale esenței umane, orice încercare de a le stăvili însemnînd scăderea fluxului de energie care asigură echilibru sistemului-om în mediul său social și cultural construit și în mediul său natural dat. Revoluția devine astfel permanență umană în sensul de construcție și distrucție continuă de arhetipuri și modele. Ea nu se află în raporturi subalterne cu mișcarea socială, dimpotrivă, o potențează prin creativitatea pe care omul o posedă ca trăsătură definitorie. Dacă luăm revoluționarismul în sens larg, esența revoluționară a omului nu înseamnă că el face fără întrerupere tăieturi în structurile sociale, cognitive și artistice, ci că el nu poate fi împiedicat să aspire continuu la schimbarea creatoare fără a fi înstrăinat de propria sa esență de opozant față de vechi, fie el de domeniul socialului, al artisticului sau al științificului. În artă apare evident faptul că determinarea schimbării nu este neapărat pragmatică, dovadă că deși creează noi stiluri și procedee, omul rămîne să le aprecieze la aceeași valoare și pe cele existente înainte. S-ar pune întrebarea ce a impulsionat atunci transformarea? Se pare că prin esența sa omul caută să schimbe orice realitate constituită în pericol de a se rutina, fie ea socială, cognitivă sau artistică. Modalitățile societății umane de a se organiza și de a-și produce cele necesare traiului sînt mereu revoluționate, spre deosebire de cele ale societății animale. Omul se deosebește de albină și pentru că are în minte proiectul construcției pe care o realizează, dar și pentru că schimbă mereu acest proiect cît și procedura prin care-l realizează. Organizarea grupurilor animale, tipul de interacțiuni pe care le produc ele s-au modificat puțin de-a lungul timpului și numai cu motivația adaptării la mediu. În scurta sa istorie de existență culturală și valorică, omul a făcut atîtea revoluții încît pe bună dreptate îl putem denumi ființă sociocreatoare, revoluționară. După cum am văzut, cufundarea sa în starea de mulțumire și lipsă totală de contestare, prin suprapresiunea satisfacției consumato-

riste, s-a dovedit a fi o stare alienată, din care pe căi diferite individul se străduieşte să scape. Realizarea esenţei umane creatoare şi revoluţionare este asigurată prin interacţiunea diferitelor sisteme constitutive ale conştiinţei, sistemul raţionalităţii, afectivităţii, moralităţii. Între acestea putem spune că există o reciprocă potenţare spre păstrarea tensiunii critice şi inovatoare. Cînd plăcerea leneveşte afectele, spiritul inteligent veghează, cînd raţionalitatea se află în pericolul fixării, osificării, interpretarea umană valorică o trezeşte la realitate. Nivelurile la care se realizează omul ca existenţă creatoare revoluţionară sînt unificate prin una din cele mai importante, după părerea noastră, dimensiuni ale creativităţii — imaginaţia.

Capitolul 2
Creaţie, imaginaţie, simbol

S-a afirmat că omul este constituit din corp, minte şi *IMAGINAŢIE*. Corpul este imperfect, iar mintea nu întotdeauna demnă de încredere, dar ceea ce l-a făcut remarcabil este imaginaţia [1]. În cîteva secole ea a transformat viaţa de pe această planetă folosind intens toate resursele de energie (J. Masefield). S-a mai spus şi că imaginaţia l-a creat pe om făcînd posibilă detaşarea lui de realitatea brută şi, în acelaşi timp, reflexia asupra propriului spirit, că ea ar guverna lumea (Disraelli), că ar fi mai importantă chiar decît cunoaşterea (Einstein) [2]. Ba mai mult, imaginaţia a devenit şi dimensiune ontologică a universului, „facultatea aleasă printre toate de a purta accentul transcendental", în filosofia lui Novalis [3].

Fapt este că toate situaţiile de viaţă ale omului cer imaginaţie, că ea este indispensabilă oricărui act cultural şi de civilizaţie. A gîndi inteligent înseamnă a gîndi creator şi acest lucru este imposibil fără imaginaţie. Puterea omului asupra forţei apei, focului şi atomului se datoreşte

---

[1] A. F. Osborn, *Applied Imagination*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953, p. 2.

[2] *Idem*, p. 386.

[3] Vezi L. Blaga, *Despre conştiinţa filosofică*, Editura Facla, Timişoara, 1974, p. 165.

imaginației. Rezolvarea oricărei probleme personale, locale, naționale și internaționale cere imaginație. O idee nouă poate salva o bună relație de la deteriorare, tactul, diplomația presupun simpatia și aceasta imaginația.

Imaginația dă posibilitate omului să facă o judecată în funcție de real și să acționeze asupra realului în funcție de această judecată. Ca metodă de cunoaștere și acțiune, ca impuls de trecere de la comprehensiunea pasivă la orientarea activă în lume, imaginația naște un anumit proces de valorizare în limitele comunicării interumane. Imaginația contribuie la păstrarea echilibrului individ-societate, fiind expresia necesității de originalitate și autenticitate, de răzvrătire împotriva rutinei și de critică creatoare a prezentului în vederea viitorului. Ea dă posibilitatea nașterii idealului și deschide căi spre el.

Imaginația este necesară în toate profesiile, la toate vîrstele și în toate formele vieții personale. Ca savant, artist, filosof, medic, profesor, ziarist, conducător de instituție, soț, părinte, tovarăș de muncă, omul este obligat să-și folosească întreaga capacitate imaginativă pentru a atinge originalitatea și noutatea, pentru a fi înțeles și urmat, pentru a realiza climatul optim lui și celor din jur.

Imaginația este prezentă în toate operele spiritului, de la cele mai simple pînă la cele geniale. Știința, arta, tehnica sînt considerate ca domenii de manifestare a imaginației. Imaginația nu produce însă doar invenții utile, ea este uneori responsabilă pentru halucinații, himere, iluzii. Imaginația există pretutindeni în viața practică și în cea socială.

După ce l-a ajutat pe om să se desprindă de natură, imaginația contribuie la continua lui adaptare la condițiile tot mai complexe în care trăiește. Încă omul primitiv s-a folosit de imaginația creatoare pentru a-și ameliora existența. Întrebuințarea focului, a roții au apărut în urma unor asociații de imagini.

În viziunea lui O. Minkovski [4] caracterul „personal" deosebește imaginația de trăsăturile individuale și subiective prin faptul că acestea se referă la modul de a fi al omului, pe cînd imaginația se referă la modul de a deveni. Schema sa dinamică constă într-o așteptare a imaginilor,

---

[4] O. Minkovski, *Imagination ?* în „Revue internationale de philosophie", nr. 51/1960.

într-o gîndire a lumii în verbe, nu în substantive. Imaginația prevede, completează, planifică, inventează, înaintează, generează ; toate verbele care o definesc sînt verbe active. Excesul de prozaism și pragmatism este dăunător formării și afirmării personale, poezia este constitutivă vieții. Fără imaginație n-am putea trăi extraordinarul. Prin ea gîndul este purtat într-un cîmp nelimitat de posibilități și în acest sens nu există „inimaginabilul". Imaginația și fantezia nu sînt superpozabile. Fantezia vizează forțe grandioase, supranaturale, angoasante sau euforice, imaginația curge ca o apă naturală și foarte umană. Imaginația se deosebește și de fabulație, care duce spre ireal. Deși un termen discutat, imaginația poartă sensul privilegiat al compensării, ea declanșează fluxul dezechilibrărilor, dar și al echilibrărilor în scopuri creatoare, căutînd îndeplinirea speranțelor umane. Ea parcurge drumul între realitate și idealitate.

Trecerea în revistă a semnificațiilor cu care au circulat cele două noțiuni de imaginație și de fantezie ne demonstrează că de fapt ele au reflectat aceeași funcție cognitivă, comprehensivă, simbolizantă, creatoare. Chiar dacă luăm imaginația în sensul de cunoaștere prin imagini, acest sens poate fi adecvat așa-zisei fantezii atunci cînd își întinde aria sa de la reprezentarea vizuală pînă la ideea nouă. Dacă pe vremea lui Aristotel noțiunea imagine se folosea fără distincție între imaginea-reproducere și imaginea-inovație, secolul al XVII-lea aduce distincția imagine-copie, imagine nouă. Bacon, vorbind de fantezie, o opune memoriei. Mai tîrziu școala de la Port-Royal propune și ea să se folosească cuvîntul „fantezie" pentru a exprima noțiunea de „izvor al ideilor noi", pentru că „imaginație" devenise un termen echivoc.

În 1815, Karl Wilhelm Ferdinand Solger propune delimitarea netă a domeniului fanteziei, ca dotare superioară, de cel al imaginației, pe care o consideră ca reprezentînd experiența comună, comportamentul necreator, medierea între concept și reprezentare. Creația este apanajul fanteziei ce se poate apropia de puterea divină manifestîndu-se ca „Fantezie a fanteziei", concepînd totul ca idee ; ca „Sensibilitate a fanteziei" care dă viață ideii, transformînd-o în realitate și ca „Intelect al fanteziei" care face trecerea continuă între idee și realitate [5].

[5] Cf. B. Croce, *Estetica*, Editura Univers, București, 1971, p. 359.

Noţiunea de fantezie îşi pierde însă cu timpul valoarea de expresie filosofică şi se foloseşte mai ales în limbajul obişnuit cu diverse sensuri, ca : iregularitate, libertate de spirit, originalitate, imprevizibilitate sau chiar inexactitate.

În artă se vorbeşte totuşi frecvent de fantezie şi de rezultatul ei — fantasticul, ca expresie secundă a realului. Se fac deosebiri între fabulosul ireal (cu valoare practică magică în mentalitatea primitivă), abstractul artistic (după Wörringer cu atracţie spre dezordine, haos), absurdul deconcertant şi comic, pe de o parte şi fantasticul antipragmatic, izvorît dintr-o ordine specifică, grav şi angoasant, pe de alta. Se vorbeşte despre diverse tipuri de fantastic : figurativ, literar, de science fiction (utopic) etc.

În artă fantasticul apare ca expresie a unei rupturi sau crize istorice în lumea realului, scrie E. Papu, atunci cînd articulaţiile realului slăbesc şi lasă să răzbată forţele imaginaţiei ca o reacţie de echilibrare în faţa marilor mutaţii în relaţiile dintre oameni, dintre oameni şi natură, cînd sentimentele de certitudine şi strictă determinare slăbesc. Se pot remarca prin predilecţia pentru fantastic sfîrşitul epocii antice, a Evului Mediu, Renaşterea, romantismul, secolul XX. În Renaştere şi secolul XX se produce o interesantă combinare între realism şi înclinaţia spre imaginar [6].

Un tip specific de fantastic cultivă romantismul. Novalis este cel care introduce noţiunea de imaginaţie cu un alt sens decît cel de facultate productivă ce intervine în atîtea activităţi spirituale şi chiar în cea ştiinţifică, restrîngînd-o la activitatea de fabulaţie, după cum relevă Blaga. Spiritul omenesc apare ca re-producător al Absolutului în momentele cînd se lasă în grija imaginaţiei şi născoceşte o lume miraculoasă, neprevăzută, incoerentă [7].

Fantasticul este specific romantismului, scrie şi Sanielevici, dar într-un anumit sens este universal în literatură. Fantezia dă un anume cadru în care autorul pune un fond de adevăr omenesc. Cu atare intenţie simbolică, fantasticul este în literatură de o întrebuinţare universală : romanticul Shakespeare, clasicul Goethe, realistul Dickens, corifeii tuturor şcolilor moderne — ca să nu mai vorbim

---

[6] Edgar Papu, *Le reel, le degré de reel*, în „Revue roumaine des sciences sociales" nr. 3/1983.

[7] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 165.

de literatura antică și medievală — nu se sfiesc de a recurge la miraculosul care leagănă copilăria omenirii [8].

Rolul artei este evident acela de a crea un univers imaginar. Concepută ca diversiune, evaziune, accident sau lux, arta constituie o lume în care spiritul se mișcă liber. De aceea pentru a putea crea această lume, eul trebuie să se autoconstruiască, sensibilitatea sa originară să fie dezvoltată prin exersarea imaginației. Există și alt unghi de vedere : după Paul Valery imaginația nu are funcțiile cu care apare înzestrat așa-numitul *poeta vates* al romanticilor, ea este aceea care-l creează pe *poeta faber,* stăpîn al unui limbaj în care se realizează tehnica scriiturii oricărei arte. În același sens, E. A. Poe consideră că poezia nu apare prin hazard, inspirație, frenezie, intuiție extatică, ci prin tehnică și raționament.

Adevărul se află între cele două extreme de înțelegere, imaginația artistică situîndu-se între spontaneitate și travaliul conștient și voluntar, între obscuritate și claritate, între inspirație și reflexivitate, între starea de vis și meditația tehnică, acolo unde apare un fel de pace constructivă, după expresia lui Wagner, o stare care cristalizează diverse prefigurări ale posibilului. Inventia presupune un fel de retragere, de fugă în zona obscură, apoi o întoarcere către ceea ce este distinct și precis, scrie Delacroix [9].

Starea de relaxare, somnul, visul contribuie la nașterea operei artistice. Ca și cu privire la știință, o anecdotică bogată se referă la astfel de situații în artă. Se spune că preludiul la „Aurul Rinului" i s-a înfățișat lui Wagner într-o stare de somnolență. Tocmai petrecuse o noapte de febră și insomnie cînd într-o după amiază a ațipit : „M-a cuprins doar un fel de somnolență în timpul căreia mi s-a părut că brusc mă afund în curentul vijelios al unei ape", relata Wagner. Freamătul acestei ape a căpătat repede un caracter muzical . . . Deodată am avut senzația că undele se închid în cascadă peste mine și înspăimîntat m-am trezit brusc. Am descoperit imediat că motivul preludiului la „Aurul Rinului" mi se revelase așa cum îl purtam în mine, fără să fi parvenit încă să-i dau o formă" [10].

---

[8] H. Sanielevici, *Cercetări critice și filosofice*, Editura Cultura națională, București, 1925.

[9] Vezi Henri Delacroix, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 168.

[10] *Idem*, p. 172.

În artă visul apare ca prelungire a activității creatoare, a nerăbdătoarei imaginații cultivate în starea de veghe. Imaginația se manifestă ca un șoc care rupe echilibrul, creează ritmuri și lumi noi, provoacă stări ce pot să atingă entuziasmul și exaltarea, să impună brusc conștiinței un aflux de idei și imagini.

Imaginația se manifestă de la nașterea ideii artistice și pînă la finalizarea operei, intensitatea trăirilor poate diferi în funcție de artist, de momentul creației. Munca artistului este străbatută de momente privilegiate ale imaginației, de clipe de iluminare, de impulsuri bruște, de stagnări și crize. Studiul atent al cazurilor de naștere spontană a unor idei sau realizări artistice dovedește că foarte adesea acestea au trăit îndelungat împreună cu artistul, s-au dezvoltat în subconștient și în conștient, anumite asociații cu imagini banale în aparență provocînd revelația. Anumite culori, gusturi, arome trezesc imagini puternice. Se știe că Flaubert avea nevoie de culoarea purpurei în vreme ce scria *Salammbo,* și de miros de mucegai cînd lucra la *O fată bătrînă.*

În artă, după A. Moles, imaginația este facultatea care aduce la nivelul conștiinței forme elementare, începînd cu combinațiile întîmplătoare ale simbolurilor mintale, ale cuvintelor, acordurilor sau culorilor sau de a sesiza în lumea înconjurătoare „patternurile originale într-o scoarță de platan, într-un joc de umbre, în afișe sfîșiate pe gard, într-un asamblaj accidental de zgomote". În perspectiva lui Moles imaginația apare sub două forme : abstractă, cea care scrie proiectul, schema, sensul simbolurilor, și experimentală, cea care infuzează „haosul oferit de natură" cu o semnificație. În acest sens imaginația abstractă este „un joc de jocuri" și nu pare deloc surprinzător că Mozart a sesizat acest aspect al ei în compoziția muzicală. Imaginația experimentală apare, după Moles, în cuceririle artei contemporane nonfigurative, în capacitatea de a scoate din lumea din jur forme valabile pe plan estetic. Artistul se bazează în acest caz pe o facultate înrudită cu cea a cercetătorului științific, el caută patternuri care-l seduc, el este descoperitor de forme noi cu putere de a impresiona [11].

---

[11] Vezi A. Moles, *Creația artistică și mecanismul spiritului*, în „Revista de filosofie" nr. 2/1970, p. 173—174.

Imaginația este capacitatea psihică de a vedea sau de a gîndi ceva care există doar în planul posibilului, dar care apare în reprezentare prin cunoștințele constituite anterior.

Mikel Dufrenne opina că funcția esențială a imaginației constă în convertirea experienței în ceva vizibil, în determinarea accederii sale la reprezentare [12].

Imaginația este forță de vizualizare, evocarea unui obiect sensibil care nu este perceput însă în mod real, ci a cărui percepție se consumă în planul imaginarului. Imaginația este puterea de a descoperi realul, ea are virtuți constituante prin marea sa capacitate asociativă, în sensul că ea poate anticipa un lucru ce nu există în realitate, dar în care sînt recognoscibile semnele realului.

În planul creației artistice absența imaginației echivalează cu neputința transfigurării realului.

Transfigurare înseamnă tocmai capacitatea gîndirii realului altfel, în alte raporturi și în alte dimensiuni decît apare el în percepție, vizualizarea acestuia într-o nouă structură care nu este neapărat falsă, dar care, deși nereală, dă sens realului. A imagina — observă Mikel Dufrenne — înseamnă mai întîi a deschide un orizont al posibilităților, posibilități care, dealtminteri, nu ajung întotdeauna să se realizeze în imagini" [13].

Unii esteticieni și critici de artă arată și reversul medaliei, relevînd potențele malefice ale unei imaginații artistice debordante care ar putea distruge pe artist prin exces, împreună cu opera creată. Chiar Platon era convins de virtuțile distructive ale demonului de temut al imaginației, considerînd că cineva putea fi transformat de lucrurile pe care și le închipuia.

Pericolul excesului de imaginație se poate răsfrînge totodată, deși într-o măsură mai mică, și asupra celor ce participă la experiența artistică. Ideea că forțele imaginației pot constitui o amenințare pentru artist, evident, nu în modul la care se referă Platon, că eliberarea lor se impune și se cere supravegheată apare explicit formulată la Edgar Wind : „Arta este — să recunoaștem — o acțiune neconfortabilă, neconfortabilă mai ales pentru artist însuși.

---

[12] Vezi Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Editura Meridiane, București, 1976.
[13] *Idem*, p. 32.

Forţele imaginaţiei, din care-şi extrage tăria, au o putere distructivă şi capricioasă pe care trebuie s-o gospodărească cu chibzuinţă" [14]. Se impune deci cenzurarea imaginaţiei de către voinţă, de acte intenţionale care vizează punctul de plecare al operei, alegerea materialului, a cadrului general de idei în care artistul îşi sileşte imaginaţia să lucreze etc., chiar dacă asocierea voinţei cu arta este valabilă doar în anticamera artei, cum se exprima Wind.

Puterea umană de a construi pe baza fanteziei se manifestă asupra imaginilor dar şi asupra conceptelor. „Orice activitate intelectivă, scrie Ath. Joja, realizează ca şi actul artistic o ieşire a subiectului din el însuşi şi punerea în contact cu obiectul" [15]. Prin imaginaţie se produce luarea în posesiune a obiectului rapid, imediat. Esenţial devenire, ultima treaptă a devenirii naturii, spiritul uman creator nu se prezintă alienat în natură, ci ca natură ce a devenit conştientă de sine prin imagine şi concept, prin ştiinţă şi artă.

Imaginaţia a produs sincretic magia primitivă ca act cognitiv, emotiv şi practic totodată, a produs o lume a imaginilor în artă, şi o lume a conceptelor în ştiinţă. Ivirea magiei a însemnat folosirea imaginaţiei pentru punerea forţelor considerate supranaturale în slujba omului. Cercetătorii practicilor magice au observat că din rezervorul acestora au ieşit multe cunoştinţe utile. Încercările lor experimentale au dus la imaginarea unor asociaţii ce au impulsionat astronomia, chimia, medicina.

Lenin nota, în conspectele sale : „legătura dintre germenii gîndirii ştiinţifice şi fanteziile à la religie, mitologie. Şi acum : la fel, aceeaşi legătură, numai că proporţia dintre ştiinţă şi mitologie este alta" [16]. Este posibil ca prin această remarcă Lenin să fi afirmat persistenţa elementului imaginativ în ştiinţă, de la origini şi în continua sa dezvoltare.

L. Weber încerca surprinderea alternanţei spiritului tehnic-logicist şi a celui speculativ-imaginar în cunoaştere într-o lege a ritmului gîndirii. Extinzînd această lege la dezvoltarea intelectuală a copilului, unele cercetări actuale au

---

[14] Edgar Wind, *Artă şi anarhie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, p. 16.

[15] Ath. Joja, *Filosofie şi cultură*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 32.

[16] V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, E.S.P.L.P., Bucureşti, 1956, p. 227.

constatat că se pot detaşa perioade în care predomină adaptarea obiectivă şi perioade în care predomină interpretarea constructivă şi integrarea subiectivă a copilului în lume. S-a confirmat că a doua copilărie între 3 şi 7 ani este caracterizată de o activitate imaginativă intensă care izbucneşte şi mai puternic la adolescenţă (14—17 ani), cînd descoperirea eului atrage după sine puternica dorinţă de originalitate. Asemenea alternanţe s-au observat şi în evoluţia matematicii între faze constructive şi strict analitice (de exemplu, faza carteziană, faza leibniziană) [17].

Moda urmată de unii filosofi de a blama imaginaţia, succedată de moda diminuării importanţei conceptualizării ş.a.m.d. se pare că nu e altceva decît urmarea mersului firesc al dezvoltării cunoaşterii. Sîntem astăzi într-un moment cînd forţele care au dorit „izgonirea" imaginaţiei din ştiinţe încep să slăbească, îndemnuri la „spălarea obiectului cunoaşterii printr-o psihanaliză obiectivă de toate sechelele deformatoare ale imaginaţiei perfide", cum spunea Bachelard, mai există, dar în acelaşi timp se intensifică preocupările de stimulare a fanteziei creatoare în toate domeniile cunoaşterii şi acţiunii umane.

Desigur, oamenilor de ştiinţă, care lucrează după indicaţiile pozitive ale experienţei, împrejurarea că de fapt procedează „ca poetul", adică imaginativ atunci cînd inventează lucruri pe care nu le-au constatat, li se poate părea surprinzătoare. Intuiţia acestei asemănări există însă din vechime. Astfel, limba indigenilor din Peru nu avea decît un cuvînt pentru inventator şi poet — humavec [18]. Mulţi gînditori sînt de părere că nici azi procesul imaginativ nu este esenţial deosebit în artă şi în ştiinţă, acţiunea creatoare a minţii fiind aceeaşi. „Degeaba cred unii că ea (imaginaţia, fantezia — *n.n.*) este necesară numai poetului, arăta Lenin. Aceasta este o idee preconcepută, proastă. Chiar şi în matematică ea este necesară : descoperirea calculului diferenţial şi integral ar fi fost imposibilă fără fantezie. Fantezia este o calitate de cea mai mare valoare" [19].

---

[17] Vezi Gaston Mauge, *De l'enfant à l'homme. Le progrès de la pensée et son rythme*, Edouard Privat Editeur, Toulouse, 1966.

[18] Charles Nicolle, *Biologie et l'invention*, Bibliotheque de Philosophie contemporaine, Paris, 1937.

[19] V. I. Lenin, *op. cit.*, p. 324.

Chiar metodele experimentale ale științelor exacte se bazează pe încercări și nici o încercare nu este posibilă fără imaginarea alternativelor.

Imaginația îi permite spiritului uman să se miște liber. Ca atribut al genialității ea se opune ordinii acceptate, dovedind-o a fi perimată, pentru că genialitatea este tocmai acea capacitate de a prezice corect lucruri neașteptat de generale, pornind de la dovezi insuficiente [20].

Perfectibilitatea generală a omului lasă deschise nenumărate căi imaginației creatoare. Cunoașterea în continuă evoluție o solicită necontenit, prin nenumăratele acte de invenție și descoperire pe care le presupune. Imaginația participă nu numai la toate procesele creatoare din artă și știință, ea este atribut necesar individului în fiecare din multitudinea rolurilor pe care el le joacă în viață.

Imaginația s-a dezvoltat în mod deosebit la om poate tocmai datorită complexității mediului în care a fost nevoit acesta să trăiască. În procesul muncii de la începuturi și frecvent mai apoi imaginația și-a manifestat funcția sa de a crea schema, prototipul, spre care tinde activitatea ulterioară. Marx, deosebind munca umană de acțiunile animalelor, scria că muncitorul are în minte rezultatul muncii înaintea efectuării ei.

Existentă în grade diferite în dotarea psihologică a oricărui om normal, imaginația este o trăsătură umană naturală. Tot atît de naturală rămîne ea și în cazul geniului la care însă concentrarea acestei capacități atinge un grad deosebit.

Interesantă pentru înțelegerea rolului imaginației în cunoaștere și adaptarea individului la realitate este analogia ce au făcut-o o serie de gînditori, dintre care unii oameni de știință biologi sau psihologi, între creația umană și creația naturală.

Biologul francez C. Nicolle susținea că două drumuri duc la cucerirea necunoscutului : unul prin care spiritul progresează lent, dintr-un dat existent deducînd datul următor, iar altul, acela al descoperitorului care nu cunoaște prudența, încetineala, care nu sondează terenul, ci merge într-un salt asupra domeniului virgin și-l cucerește printr-o iluminare, o creație. Aceste două drumuri sînt si-

---

[20] H. Selye, *De la vis la descoperire*, Editura medicală, București, 1968.

milare căilor evoluției ființelor vii, una a transformărilor lente progresive, iar cealaltă care aduce brusc caractere, specii noi de nimic prevestite [21]. Imaginația este pentru moștenirea socială ceea ce mutația este pentru moștenirea biologică. Ea anunță sosirea celui mai potrivit. Logica aplicată noului asigură supraviețuirea acestuia [22], adică o abundentă creație de forme noi (mutații genetice, idei) și apoi o severă selecție a lor (pieirea în lupta pentru existență, înlăturarea prin critică).

Modelul fizic privind originea universului, primele sale secunde, nu se aseamănă oare enigmatic, se întreabă fizicianul român I. I. Popescu, cu acea nebuloasă, acel haos verbal existent latent în conștiința marelui poet din care va țîșni poemul ? [23]

Aceste analogii nu fac altceva decît să surprindă faptul că în anumite domenii ale existenței și în întreaga evoluție a realității chiar, există similar transformări continue previzibile și salturi probabile ce determină prefaceri radicale.

Gînditorul creator face, într-adevăr, o mutație accidentală în lumea ideilor, dar prin zdruncinarea echilibrului statornicit al sistemului anterior de cunoștințe el realizează o necesitate — deschiderea căilor progresului spiritual. Sensul acestui progres nu poate fi însă stabilit anterior. O logică a gîndirii creatoare nu poate urmări desfășurarea ei necesară, pentru că este o ficțiune a proiecta într-o stare logică anterioară necesitatea consecutivă dezvoltării cunoașterii [24].

Gîndirea judecă mereu trecutul său, dar dezvoltarea ei este o realitate esențial contingentă. Necesitatea ei este întotdeauna *a posteriori* observată. În cursul evoluției posibilitățile nu se realizează decît printr-o cascadă de creații imprevizibile și libere.

Caracterul accidental al unor descoperiri științifice nu presupune însă iraționalitatea actului creator sau necontrolabilitatea imaginației omului de geniu, după cum mu-

---

[21] Vezi Ch. Nicolle, *Biologie de l'invention*, Bibliotheque de philosophie contemporaine, Paris, 1932.

[22] După R. V. Gerard, *The Biological Basis of Imagination. The scientific monthly*, Jeune, 1946.

[23] Vezi I. Iovit Popescu, *Creativitatea și fizica*, Temă de proiect la Academia „Ștefan Gheorghiu", București, 1980.

[24] M. Meigne, *Recherches sur une Logiques de la pensée créatrice en mathematiques*, Paris, 1964.

tațiile nu sînt nici ele iraționale. Aceasta nu înseamnă decît că strategia științei este probabilistică și determinările rezultatelor ei extrem de complexe.

O descoperire are, de obicei, un punct de plecare, o ocazie, denumită de cele mai multe ori șansă sau hazard, dar aceasta a apărut de nenumărate ori înainte de a fi intîlnit o imaginație creatoare suficientă pentru a o folosi, o inteligență, un bun simț și o erudiție capabile de a o transforma în creație terminată. Iar această intîlnire devine fecundă doar în condițiile unui nivel de civilizație ce poate pune la dispoziția cercetării cunoștințele generale, instrumentele utile respectivei descoperiri și mai ales nevoia practică pentru această descoperire.

„Schiurile și săniile n-au putut fi plăsmuite în junglă și nici cuptoarele înalte în Arctica, unde nu se găsește fier. Nici un geniu, oricît de mare, din rîndurile boșimanilor n-ar fi fost în stare să născocească războaie de țesut, îndesarea pîslei nu s-ar fi putut zămisli în Australia, după cum nici ideea hamacului n-ar fi putut să se nască la eschimoși. Natura nu le-a pus la dispoziție materialul necesar, nici trebuința acestora, dar nici cultura lor nu era structurată astfel încît să poată include astfel de descoperiri« [25]. Din punct de vedere social doar invenția care se încorporează unei culturi este considerată ca realizată. O serie de lucruri au fost imaginate în epoci ce nu le-au înfiat, neavînd nivelul de înțelegere necesar pentru ele. Este cunoscut faptul că Leonardo da Vinci a sugerat unele descoperiri similare cu invențiile moderne, dar nici una nu a avut atunci succes.

Imaginația nu deschide o cale miraculos revelatoare creației științifice. Această aparență se creează uneori prin faptul că produsul ei intră în conștiință brusc, ca rezultat al unei activități subconștiente. Nu trebuie însă uitat că această muncă subconștientă nu devine posibilă sau în orice caz nu este fructuoasă dacă nu este precedată și apoi urmată de o elaborare conștientă. Și apoi nici subconștientul nu este pulverizat în elemente disparate. Viața subconștientă face posibilă o activitate creatoare sintetică. Sinteza subconștientă topește prin fuziune nuanțele cele mai eterogene ale vieții lăuntrice, construind astfel o rea-

---

[25] J. Lips, *Obîrșia lucrurilor*, Editura științifică, București, 1964, p. 156.

litate nouă deosebită de cea cunoscută prin efortul logic, dar formată din aceleași elemente. Subconștientul este mobil, în permanentă desfășurare, puterea lui creatoare este practic inepuizabilă, dar pentru ca rezultatul acestor sinteze să capete stabilitate și realitate este necesar ca el să se integreze funcțiilor conștiinței. Faptul că anumite revelații imaginative apar omului de știință în anumite stări de relaxare nu înseamnă că sintezele mentale se produc atunci, spontan, ci că în acel moment este posibilă priza conștiinței asupra lor. Aceste fenomene nu sînt rezultatul unor stări exclusiv emoționale sau exclusiv intelectuale. Există o multiplicitate de planuri care dă vieții spirituale o structură și un determinism extraordinar de complex.

La o cercetare atentă, majoritatea celor ce s-au ocupat de mecanismul imaginației creatoare au observat că există în procesul creației într-adevăr revelația unor adevăruri, dar că rezultatele acestea, apărute brusc, sînt totdeauna în continuarea preocupărilor constante sau părăsite ale savantului, care au pătruns și s-au plămădit în subconștient izbucnind la un moment dat într-o sclipire neașteptată. Inspirația aceasta, care aduce ideea nouă, este doar începutul unui alt drum spre realizarea creatoare, de data aceasta drumul spre verificare. Șansa este doar rezultatul efortului intelectual al omului de geniu și premisa pentru valorizarea și capitalizarea noutății obținute.

Descoperirile științifice sînt deci mai puțin accidentale în realitate decît par la o observație superficială. Newton, la întrebarea cum a reușit să descopere gravitația universală, răspundea: „gîndindu-mă necontenit la ea". Doar după îndelungi cercetări asupra structurii benzenului Kekulé a ajuns la ideea ciclicității, după cum singur povestește, printr-o străfulgerare intuitivă: Atomii dănțuiau în fața ochilor mei în șiruri lungi, mereu în mișcare, răsucindu-se ca șerpii. Și, deodată unul din șerpi și-a apucat propria coadă [26].

Fizicianul german Röntgen cerceta de multă vreme descărcările electrice în viduri înalte în scopul detectării razelor altfel invizibile. El a observat la un moment dat că substanța folosită devine fluorescentă chiar cînd este

[26] Vezi H. Selye, *op. cit.*

separată de tubul cu vid printr-o hîrtie neagră. Va spune cu modestie : am descoperit din întîmplare că razele pot pătrunde prin hîrtia neagră. Despre faimoasa sa ecuație, Hamilon scrie : „Ea a prins viață deplină la 16 octombrie 1843, în timp ce mă plimbam către Dublin și am ajuns la Podul Brougham ... am simțit în acel moment că o problemă s-a rezolvat, o necesitate intelectuală a fost completată, ea mă obsedase timp de aproape cincisprezece ani"[27].

În cazul științei, imaginația are drept material conceptul și drept formă asociațiile pe baze obiective ale acestor concepte care răspund unor raporturi logice — nota Ribot[28]. Ceea ce caracterizează imaginația științifică este faptul că obiectul său, pentru a vorbi ca Aristotel, este deja o formă, nu o materie primă, nu un produs brut al experienței, ci o construcție mentală. Dacă acceptăm că imaginația este un proces de sinteză, știința este toată imaginație. Pentru că ea nu face decît să formeze și apoi să combine ideile. Nu numai noțiunile matematice (simbol algebric, figură geometrică), ci și unele noțiuni fundamentale ale fizicii și chimiei sînt creații ale spiritului uman pentru că ele nu sînt rezultate directe ale experienței concrete, ci presupuneri imaginative (electron, undă etc.). Știința nu distruge imaginația nici în accepția de reprezentare a concretului. Imaginația științifică este imaginația plastică redusă, arăta Ribot, sub această formă ea apare în comparațiile strălucite ale tratării științifice. Chiar stilul sobru al lui Descartes și Pascal le cuprinde. Formula abstractă nu exclude imaginea sensibilă ; din contră, o invocă și o evocă. Șocul ideii generale tinde a forma imagini reale, ca și cînd o agitație surdă ar fi mișcat masa experiențelor trecute.

Deși fizica contemporană încearcă să se mențină în afara modelelor intuitive, susține M. Bunge[29], de fapt, s-a produs o schimbare doar a tipului de vizualizare. Modelele sînt acum ale microsistemelor și nu ale evenimentelor singulare, ele pot fi simbolice, nonfigurative. Deși există teorii care pot fi dezvoltate fără imagini vizuale, fizica a

---

[27] Cf. A. F. Osborn, *op. cit.*, p. 316.

[28] Th. Ribot, *Essay on the Creative Imagination*, Chicago, Open Court, 1906.

[29] M. Bunge, *Intuition and Science*, Prentice Hall Inc. Englewood Cliffs, New York, 1962.

păstrat în vocabularul său o serie de termeni care vizualizează, modelează anumite fenomene concepute abstract. Bunge nu pune la îndoială valoarea euristică a metaforelor, el arată că trecerea de la un cîmp de cercetare la altul facilitează exploatarea și înțelegerea unei teorii prin sugerarea unor analogii. El atrage atenția că acestea sînt doar apropieri ideale, nu identități substanțiale, punctul sensibil al folosirii analogiilor aflîndu-se tocmai în păstrarea acestei distincții. Bunge este un reprezentant tipic al concepției după care reprezentarea imaginară sau fantezia vizuală sînt doar un bun ajutor al rațiunii, pe care o reîmprospătează psihologic, nu logic ; modelele vizuale pot obstrucționa generalul și trebuie privite circumspect.

Vorbind de intuiția în știință, M. Bunge arată că în majoritatea științelor se realizează vizualizări ale celor mai abstracte probleme, că funcțiile fluente ale lui Newton care au pus bazele corelației dintre entitățile analitice și variabilele cinematice au avut o sursă intuitivă, de asemenea, că intuiția geometrică și cinematică a jucat un rol important în invenția calculului integral și diferențial.

Elaborarea de modele este o problemă de imaginație, de inventivitate a omului de știință. Pe baza acestora el se ridică pe scara abstracțiilor reușind să descopere procese tot mai îndepărtate de nivelul experienței concrete.

Știința lărgește viziunea asupra lumii și din punctul acesta de vedere în nici un caz nu poate fi învinuită că ar sărăci imaginația. Lucian Blaga observa că partea intuitivă a oricărei ipoteze se păstrează și în fizică. Ochiul minții își cere drepturile sale. Fizica modernă acceptă un concept-imagine care de fapt este o intuitivitate.

Posibilitatea imaginației nu trebuie amputată ; ea poate fi deosebit de fertilă. Fizica lui Plank și Einstein acceptă ca legitimă teoretizarea cu ajutorul imaginației constructive [30]. În geometrie se poate întîmpla ca imaginea să țină loc de raționament. Unele figuri fac să apară evident o anumită demonstrație. Invenția în geometrie constă de multe ori în a găsi o construcție care să servească prin sugestibilitatea ei rezolvării problemei. Și științele moderne încearcă să-și facă sensibile unele adevăruri (grafice, diagrame etc.). Acestea nu numai că dau corp gîn-

---

[30] Vezi L. Blaga, *Experimentul și spiritul matematic*, Editura științifică, București, 1965.

dirii, dar vin și în ajutorul funcției de abstractizare. Schemele sînt și ele figurații care fixează niște trăsături generale, putînd fi naturale, condiționale, simbolice. Imaginea simbolică joacă în știință un rol dublu. Ea intervine în expunerea și explicația lucrurilor, în înțelegerea problemelor, dar și în stabilirea ipotezelor.

În știință, ca și în artă, se disting date ale experienței și construcții ale spiritului. Cînd spunem că știința este opera rațiunii, includem în aceasta și imaginația creatoare care transformă și combină pe baza și sub direcția rațiunii nu numai datele simțurilor, dar și ideile, într-un mod inedit. Pe măsura îmbogățirii observațiilor noastre asupra lumii, cunoașterea se lărgește și detaliile trebuie înlăturate pentru a se putea merge înainte. Progresul științei pare astfel legat direct de simplificarea imaginilor și progresul abstracțiilor.

În general, rezultatul autentic al imaginației creatoare este caracterizat prin noutate și numai apoi prin adevăr sau eroare. Imaginația științifică este creatoare, deosebindu-se de alte tipuri de imaginație, pe de o parte, prin modul de atingere a noutății, iar pe de alta, prin natura și gradul credinței valorice pe care o implică.

Primul pas al cunoașterii omenești este de a-și reprezenta realitatea, dar de foarte multe ori în acest proces conștiința este nevoită să construiască. Din nefericire apare în unele cazuri și credința neverificată în existența ca atare a obiectului construit mintal. În concepțiile naive această credință era foarte puternică. Mai tîrziu, omul a încercat să supună examenului rațiunii orice plăsmuire, înlăturînd mirajul care punea semnul egal între conceperea imaginativă și adevărul obiectiv.

Savantul poate specula și imagina în anumite limite. Există o relație între imaginație, constructivitate și natura credinței (belief) care însoțește creația științifică. Orice ipoteză trebuie să se acompanieze însă cu o credință revocabilă. Altfel savantul sfîrșește prin a crede fără verificare în realitatea plăsmuirilor imaginației, ipotezele reprezentative degenerînd în teze explicative nefondate, după cum observă încă în 1903 L. Dugas [31], pentru ca H. Spencer să notifice faptul că simpatia noastră pentru unele idei este uneori interpretată ca valoare a acestora

---

[31] L. Dugas, *L'imagination*, Paris, 1903.

și pusă în loc de dovadă în favoarea lor [32]. Încercînd să se apere de aceste excese, știința a proscris de multe ori imaginația, dar după cum s-a remarcat adesea, este mai ușor a excomunica imaginația în principiu decît a o exclude în fapt. Ea este sufletul descoperirii. Doar prin ea știința „se face". Ribot spunea : „imaginația inventează și furnizează facultății raționale materia, punerea și soluția problemelor" [33]. Raționamentul este mijloc de control și de justificare, el nu se poate executa asupra necunoscutului pur ; dacă nu s-ar imagina anterior, raționamentul n-ar avea obiect.

Imaginația intervine continuu în creația științifică sub forma unei succesiuni de tatonări, încercări și presupuneri. Imaginația nu este doar aureola poetică a științei sau preștiinței, ea există în însuși spiritul științific, ca principiu al formării și progresului acestuia.

Efortul pentru atingerea adevărului este de multe ori disimulat de strălucirea descoperirii atinse. Savantul însuși trece sub tăcere tatonările, îndoielile și greșelile sale. În spiritul său rămîn doar ideile finite, care parcă au exclus imaginația. Știința face astfel economie de gîndire, dar de fapt există, după cum spunea Leibniz, o imensă subtilitate a acestor lucruri. În știință, eleganța metodei și demonstrației este întotdeauna dată de drumul cel mai scurt spre produsul finit. Ea este, de aceea, sobră și se deosebește de creația artistică. Prin acest fapt s-ar putea crede că știința reduce imaginația la minimum. Criteriile de judecată nu trebuie să fie însă aceleași pentru imaginația artistică și științifică. Știința are drept țel obiectivitatea cunoașterii, de aceea în produsul ei finit travaliul imaginației nu apare.

Imaginația poate fi mecanismul care împinge cercetarea spre zonele fecunde. Ea strică uneori ordinea sistemului de cunoștințe, intuind inadecvarea lor și din dezordinea pe care o determină poate ieși la lumină o nouă ordine mai stabilă, aceea a noilor teorii și fapte logice. Lipsa de determinare și incertitudinea născută în subiectul cunoscător este, credem, unul din impulsurile creației. Capacitatea de a extrage din conștiința obscură a virtuților multi-

---

32 H. Spencer, *Principes de psychologie*, Libraire Felix Alcan, Paris, 1929.
33 Th. Ribot, *op. cit.*

ple conştiinţa clară a uneia din ele este exclusiv apanajul omului. Aceleaşi raţiuni ar putea explica faptul că inducţia — baza invenţiei ştiinţifice — rămîne un demers cognitiv neformalizabil în totalitate.

Putem descoperi o anumită ordine exterioară, un eveniment, o lege numai dacă există în interiorul nostru o ordine adecvată pentru aceasta (concepte, metode). Dezvoltarea ştiinţei înseamnă trecere continuă de la infinitatea combinaţiilor gîndirii imaginative la cristalizarea conceptelor, a instrumentelor logice, clare şi finite, în strînsă interacţiune cu reducerea entropiei obiectului. Considerînd problema în aceşti termeni, putem spune că dezvoltarea ştiinţei întăreşte ordinea (informaţia) şi deci cere geniului inovator o imaginaţie cu putere proporţional mai mare pentru a o putea dezvolta şi modifica.

Poate şi de aceea există azi cele mai multe preocupări pentru găsirea modalităţilor de creştere (pentru aceasta şi de cunoaştere) a acestei puteri de creaţie, bogăţie de neînlocuit pentru omul contemporan.

Imaginaţia nu include nimic misterios, supranatural şi indeterminat în rezultatele creaţiei, dar înglobînd un complex deosebit de note, partitura actului imaginativ se lasă greu descifrată. Legătura imaginaţiei cu subconştientul explică multitudinea şi accidentalitatea creaţiilor ei, iar dirijarea ei de către raţiune explică posibilitatea descoperirilor şi invenţiilor adecvate realităţii.

Pentru a deveni fecundă, imaginaţia trebuie să meargă pe făgaşele raţiunii. Spiritul novator nu poate realiza lucruri valoroase în lipsa spiritului raţional critic, clarificator, modelator. Imaginaţia fără erudiţie „devine vulgară, barocă, nesemnificativă“ [34].

Inteligenţele sclipitoare nu sînt întotdeauna creatoare. Geniul însă nu este posibil fără un înalt grad de inteligenţă. Poate e bine să reamintim aici că a doua parte a procesului creaţiei era constituită, în analogia la care ne refeream mai la început, din pieirea în lupta pentru existenţă a speciilor mai slab adaptate în cazul creaţiei biologice şi din înlăturarea rezultatelor neviabile ale imaginaţiei prin critica raţiunii în cazul creaţiei spirituale. Un prim moment al trierii ideilor are loc în mintea creatorilor. De aceea, Molière, spunînd că „apanajul marilor spirite este

[34] Charles Nicolle, *op. cit.*

bunul simț", se referea nu la simțul comun, ci la acea capacitate a marilor descoperitori și creatori de a-și păstra imaginația în limite ce o feresc de vulgaritate, facilitate sau absurditate.

Imaginația este legată de o mare libertate a spiritului, dar pentru a deveni utilă, ea are neapărată nevoie de frînele raționalității. Judecata critică depinde în mare măsură de experiență. Simțul valorilor se formează intr-un timp îndelungat. Există o dialectică, o interacțiune complicată între spiritul novator și cel critic.

Numai în cazul în care imaginația se lasă dirijată fără a se inhiba în schematisme logice rigide, iar rațiunea critică este mereu luminată de noutatea creației, conlucrarea acestora devine fecundă. Transformarea unei cuceriri științifice în fetiș îl pune pe descoperitorul ei în postura avarului dominat de comoara sa. În orice moment dialectica spirit critic — spirit novator trebuie să permită mișcarea spiritului în drumul lui spre adevăr și frumos.

Pascal vorbea de evoluția umanității ca de un singur om care se dezvoltă în timp. Aceasta înseamnă că există mereu în fața lui dificila problemă a ceea ce trebuie înlăturat din moștenirea culturală ereditară pentru a nu cădea victima tradiției și a ceea ce trebuie păstrat pentru ca postamentul pe care se construiesc știința și arta să nu fie amenințat.

Adevăratul spirit progresiv este purtat de creatorul care inovează „în bine", atingînd maxima dezvoltare în cazul geniului. Spiritul critic valoros instruit și capabil de analiză reușește să stabilească faptele noi ce trebuie conservate, modificate sau înlăturate. Vom vedea că cele două calități, imaginația și spiritul critic, sînt indispensabile pentru a preveni apariția rutinei care conservă indistinct, exagerînd conservatorismul, sau a spiritului de „recul prin inovație"[35], care, neavînd pîrghia armonizatoare a raționalității critice, înlătură adevăruri deja cucerite, ignorînd tot ce aparține trecutului, negînd valorile prezentului. Acest gen de spirit abandonează realitatea științifică, pentru că, alergînd pe urmele unei imaginații nestrunite, se îndepărtează tot mai mult de calea adevărului. Odată cu adevărurile vechi el înlătură și toate ipotezele noi legate

---

[35] M. Chevreul, *Etudes des procédés de l'esprit humain dans la recherche de l'inconnu*, Paris, 1931.

de acestea ca fiind născute pe un teren impur, astfel că eroarea triumfă împingînd cunoaşterea înapoi, dincolo de lucruri odată cucerite. De cele mai multe ori, erori vechi datorită opoziţiei lor faţă de adevăruri existente sînt îmbrăţişate şi propagate.

Critica are misiunea de a se pronunţa asupra inovaţiei. Ea trebuie deci să aibă instruirea şi capacitatea de a judeca. Ea trebuie să poată indica ce avem de conservat, de ameliorat sau de înlăturat, deoarece a avansa în cunoaştere înseamnă neapărat a păstra ceea ce s-a realizat pozitiv. Poincaré arăta că mersul ştiinţei poate fi comparat cu evoluţia continuă a tipurilor zoologice care se dezvoltă fără întrerupere şi devin de nerecunoscut pentru o privire neavizată, dar în care un ochi exersat găseşte întotdeauna trăsăturile momentelor anterioare [36].

Critica — judecata celuilalt — presupune dialogul, singura atitudine intelectuală cu adevărat creatoare, după părerea lui Gonseth. Pentru dialog, susţine el, este necesară o anume intoleranţă, nu afectivă ci metodică. „A ceda prin amabilitate sau a mi se ceda prin bunăvoinţă, aceasta revine la a pune capăt experienţei înainte de a-i recunoaşte întinderea şi importanţa. Fără această dură disciplină a dialogului două gînduri contrare nu pot degaja condiţiile unui acord" [37]. Discuţia nu este un simplu comerţ de idei. Opţiunea generală a deschiderii la experienţă capătă forma exigenţei deschiderii la experienţa dialogului. Cînd necesarul ia forma ipoteticului, deschiderea la informaţia ce vine de la alţii este obligatorie, cei doi prealabili metodologici : opţiunea deschiderii la experienţă şi regula incompletitudinii informaţionale condiţionează admiterea eventualităţii unui schimb de vederi.

La dialog se referă şi M. Florian cînd relevă că o nouă doctrină trebuie să se răfuiască cu cele vechi nu numai în mintea celor ce iau cunoştinţă de amîndouă, proces anevoios şi adesea absent, dar în primul rînd în mintea celui ce a găsit o idee ce i se pare nouă. Însuşi Bergson a relevat că intuiţia revelatoare a noutăţii este la început negaţia concepţiilor curente, este o confruntare întîi implicită

[36] H. Poincaré, *La valeur de la science*, Flammarion, Paris, 1905.

[37] Cf. V. Tonoiu, *Idoneismul, filosofie a deschiderii*, Editura politică, Bucureşti, 1972, p. 52.

și apoi explicită cu ele. „Discuția nu are menirea de a-l convinge pe cel ce a îmbrățișat o concepție opusă. Așa ceva e utopic... ea ne obligă însă să găsim idei adventice, neconcordante esențial cu principiile noastre, dar mai ales să ducem pînă la capăt o concepție, să-i dezvăluim voluntar sau involuntar posibilitățile, perfecțiile, ca și imperfecțiile, lacunele și limitele. Omul care nu cunoaște decît propria sa părere nu cunoaște mare lucru (spunea Mill). Există un eclectism minor, observa M. Florian, care compromite și un eclectism obligatoriu care onorează. Acest din urmă eclectism este sinonim cu oglinda cu mai multe fețe a gîndirii obiective oneste" [38].

Critica și dialogul sînt două forme de manifestare a capacității novatoare, revoluționare a omului. Imaginația le face posibile atît în știință, cît și în artă. Critica înseamnă detașare de existent, deschidere de căi spre schimbare, declanșare de procese creatoare. Nimic nou nu poate apărea fără raportarea prin dialog, urmată de negarea dialectică a vechiului.

După R. Berger critica este strîns legată de creație, orice act creator este critic și orice critică este creatoare pentru că aplicarea regulilor înseși pune semne de întrebare asupra legitimității acestor reguli provocînd dezechilibre și prevestind noi echilibre... Critica participă la elaborarea cîmpului operatoriu, în care contribuie la configurarea atitudinilor și situațiilor [39].

Știința și arta unui anumit moment istoric sînt ansambluri semnificative, bazate pe anumite convenții, pe care critica este datoare să le pună mereu în discuție. De remarcat însă că adevărata critică de artă nu este mai puțin creatoare decît chiar opera de artă. O pledoarie de mare subtilitate pentru valoarea creatoare a lucrărilor marilor critici demonstrează că nu există un hotar net între construcție și critică. „Deosebirea dintre un mare critic și un critic mediocru constă în aceea că primul poate da viață marilor idei, le poate înălța printr-o respirație proprie, le poate comunica un avînt propriu, fie prin elocință, fie prin

---

[38] M. Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 44.

[39] R. Berger, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 102.

spirit, fie prin stil" [40]. Creaţia în critica de artă are specificitate şi, ca atare, conştiinţă de sine ca forţă creatoare originală şi ireductibilă. „Critica realmente creatoare, realmente adecvată creaţiei geniale ar consta în a da naştere geniului în sensul în care am spune că geometria dă naştere unei figuri cînd o defineşte prin mişcarea ce o produce... Critica, a cărei ambiţie extremă ar fi aceea de a genera un geniu, de a-i da naştere prin însoţire cu mişcarea creatoare, care i-a format pe Shakespeare, Hugo, Da Vinci, ar trebui să implice simultan ambele sensuri ale cuvîntului a genera: primul sens pentru că e vorba de o creaţie a spiritului; al doilea pentru că e vorba de o creaţie de viaţă" [41], de a da viaţă pentru umanitate geniului, de a-l dezvălui. Un asemenea ideal are nevoie de inteligenţa criticului, dar mai ales de sensibilitatea, intuiţia, imaginaţia, simpatia sa. „Ca să fim magnetizaţi de acest ideal nu e de-ajuns să-l gîndim... critica devine creatoare în măsura în care încorporează forţe de simpatie... Critica nu-şi poate menţine fiinţa decît punînd creaţia în slujba înţelegerii şi nu ca artistul înţelegerea în slujba creaţiei" [42].

În ceea ce priveşte critica în ştiinţă, există aspecte comune cu acest tip de critică creatoare (sesizarea genialului, de pildă), dar şi deosebiri semnificative, deoarece, aşa cum remarca fizicianul R. Feynman, imaginaţia ştiinţifică presupune abilităţi mai deosebite decît imaginaţia artistică şi mitologică. Ne putem imagina mai uşor îngerii invizibili decît cîmpul electromagnetic, pentru că imaginaţia ştiinţifică trebuie să coincidă cu anumite cunoştinţe la care se raportează. Jocul imaginaţiei omului de ştiinţă este deosebit de dificil pentru că el trebuie să se păstreze în cadrul legilor naturii şi ale cunoaşterii. Şi totuşi, există un belşug de frumuseţe intelectuală asociată celor mai abstracte ecuaţii. „Astăzi gradul de imaginaţie necesar este mult mai mare decît cel necesar pentru unele din ideile ştiinţifice vechi" [43], pentru că adevărurile de descoperit devin tot mai complexe. Alături de imensitatea informaţiei ce se cere stăpînită, această complexitate im-

---

[40] A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, E.L.U., Bucureşti, 1966, p. 39.
[41] *Idem*, p. 45.
[42] *Idem*, p. 54.
[43] R. Feynman, *Fizica modernă*, Editura tehnică, Bucureşti, 1970, vol. II, p. 398.

pune azi cercetarea științifică în grupe. Dialogul impulsionează imaginația pentru crearea a cît mai multe variante. Savanții moderni apelează constant la numeroase alternative, la așa-zisele idei sau modele de încercare. În aceste condiții critica este inevitabilă și ea poate fi pozitivă pentru procesul creației dacă exigențele sînt corecte sau negativă dacă e dominată de prejudecățile unei experiențe învechite, ale unei educații greșite sau izvorîte din teama de ridicol. Brutalitatea, subaprecierea nefondată pot inhiba ușor un spirit creator în formare. Discernămîntul, exigența, încurajarea sînt, dimpotrivă, factori stimulatori. Critica trebuie să țină seama de personalitatea creatorului, pentru că, deși civilizația tehnico-științifică pare a realiza „pierderea individualului" prin colectivizarea gîndirii, paradoxal, chiar în acest context creativitatea rămîne la mare valoare. Dacă numele descoperitorilor de azi sînt mai greu de reținut, numărul lor fiind apreciabil, orice performanță creatoare este totuși individuală. Accentuînd în mod deosebit asupra eficacității și necesității (în condițiile informației actuale) a grupelor de cercetare, Osborn sublinia în lucrarea *Imaginația constructivă* că orice act de descoperire sau invenție se produce, în ultimă instanță, în mintea individului și nu a grupului.

Pieirea imaginației, a originalității, ștergerea deosebirilor dintre oameni, înlăturarea individualităților ar însemna apariția unei lumi lipsite de nou, de inedit, o lume împietrită în imobilitatea sa. Viața însăși nu admite o astfel de stare. Individualitatea creației, noutatea ei anihilează toate cadrele înțepenite și mișcă realitatea în dialectica progresului cultural.

A critica nu înseamnă a înlătura orice noutate în numele trecutului, dar nici a nega orice adevăr cucerit de dragul inovației cu orice preț. Aprecierea ideii noi trebuie să se facă însă cu foarte multă grijă, pentru că este mai dăunător să fie lichidat un întreg proces creator de teama unei idei stupide decît ca această idee să trăiască o viață efemeră pînă la înlăturarea ei inevitabilă prin experiență. Orice om inteligent apreciază eforturile creatoare, chiar dacă pentru moment ele contravin logicii sale, pentru că se știe că majoritatea ideilor mari prin care cunoașterea a progresat au fost inițial considerate absurde.

Tot așa cum perpetuarea speciilor nu poate fi oprită fără a duce la dispariția vieții, tot astfel nașterea ideilor

noi este vitală pentru existența civilizației, pentru progresul spiritual.

O idee nouă, o viață nouă sînt pași în evoluția lumii. Poate de aceea crede H. Selye că similitudinea între mecanismul complex al creației științifice și procreația biologică ar putea fi determinată de o lege cu rădăcini adînci, care apropie setea de cunoaștere, pasiunea științei de atracția pasională ; unirea spiritului creator cu experiența faptică, de fecundație ; incubația în subconștient a ideii, de gestație ; iluminarea, de naștere ; verificarea experimentală, de supraviețuirea nou-născuților viguroși [44].

Imaginația judecă realitatea judecînd relațiile omului cu această realitate. Creația sa autentică este libertatea de stabilire și alegere a idealului. Progresul, cunoașterea, dialogul, speranța nu sînt posibile fără imaginație.

Omul tinde spre o concentrare a forțelor sale absorbtive — atenția, de pildă, spre sporirea fidelității observației, spre realizarea tenacității memoriei, spre ordonarea raționamentelor și creșterea reactivității imaginative.

Există o mare varietate de forme ale imaginației : imaginația plastică, difluentă, mistică, științifică, practică, comercială, utopică, după denumirile lui Ribot, care separă formele controlabile de manifestare a imaginației : speculativă, asociativă, reproductivă, substitutivă, anticipativă ; de formele necontrolabile : halucinațiile, visul, delirul, ipohondria, anxietatea [45].

A. F. Osborn vorbește despre imaginație aplicabilă la soluțiile unor probleme constructive, orientată spre realizarea unor obiecte concrete creatoare, producătoare de lucruri noi [46].

Universalitatea facultății imaginative sporește calitatea sa de avuție națională și umană. Imaginația potențială se dezvoltă prin exercițiu, de aceea au și apărut numeroase metode de stimulare ca brainstormingul, sinectica, inventica etc.

Un lucru rămîne evident. Imaginația nu poate fi refuzată ca atribut nici matematicianului, nici filosofului, nici artistului. Imaginația se exersează în domeniul ideilor pure, ca și în cel al realității concrete. Astfel că opoziția

---

[44] Vezi H. Selye, *op. cit.*
[45] Vezi Th. Ribot, *op. cit.*
[46] Vezi A. F. Osborne, *op. cit.*

imaginație-intelect dispare. Imaginația nu poate fi caracterizată doar prin natura, originea sau specificitatea reprezentărilor. Ea nu poate fi considerată ca simplă „imagerie mentală" egală cu un ansamblu de reprezentări. Imaginația este arta de a forma sinteze sau combinații mintale. Taine o numește constructivitate. Ea este forța spiritului de a reînvia obiecte absente sau a naște obiecte ce nu există (prin combinare). Este funcția constructivă plastică sau poetică (în sensul etimologic al cuvîntului) [47]. Este esențial creatoare. Imaginația este rezultatul unic al îmbinării celor două calități distincte : puterea de obiectivare prin simbol și forța combinatorie.

Materialul ei este constituit din experiența sub toate aspectele : senzorială, emoțională, spirituală. Trebuie trecute în revistă aproape toate funcțiile spiritului uman pentru a putea defini imaginația. Ea desface în elemente operele simțurilor, ale memoriei, ale experienței și construiește apoi cu aceste elemente o altă operă pe un plan nou. Imaginația constituie procesul prin care o combinare a imaginilor și ideilor acumulate, realizată pe baza unor asociații inedite, trezește, printr-o apropiere neașteptată de o anumită structură sau schemă logic sau intuitiv așteptată, o străfulgerare care o introduce rapid în conștient.

Medierea activității umane prin problematizare duce la necesitatea unei activități imaginative care apare ca o activitate substitutivă producînd SIMBOLUL. Imaginația are deci funcția de a-l ajuta pe om să depășească hotarele lumii sensibile și de a-l pune în relație cu abstractul, cu lumea semnificațiilor, introducîndu-l în sfera simbolurilor.

Există un număr deosebit de mare de nuanțe pe care noțiunea de imaginar le cuprinde în înțelesul ei de „existent în conștiință" și nu în lumea materială ; astfel, semn, alegorie, simbol, mit, emblemă, parabolă, figură, idol — sînt specii ale imaginarului [48].

Pentru reprezentarea lucrurilor prezente și verificabile cu economie de explicație se folosește semnul. Printr-un semn, un cuvînt sau un algoritm se poate înlocui economic o lungă definiție conceptuală. Semnele sînt mijloace de a economisi operațiile mentale și nimic nu împiedică ca ele

---

[47] Vezi J.-P. Sartre, *L'imagination*, P.U.F., Paris, 1967.
[48] Gilbert Durand, *L'imagination simbolique*, P.U.F., Paris, 1964.

să fie arbitrar alese. Atunci cînd este necesară reprezentarea unor abstracții, calități morale și spirituale, dificil de exprimat conceptual, se folosește de obicei alegoria, care este traducerea incompletă a unei idei greu de exprimat în limbajul obișnuit. Alegoriile conțin totdeauna un element concret al semnificatului. Pentru a reprezenta, de exemplu, dreptatea, nu poate fi ales un semn arbitrar. În crearea și utilizarea semnelor și a alegoriei acționează evident imaginația, mai ales imaginația asociativă. Imaginația simbolică intră în funcțiune atunci cînd semnificatul nu este prezentabil, iar semnul nu poate să se refere decît la un alt semn, și nu la un lucru. Simbolul este mai întîi figură, și ca figură, sursă de idei. Simbolul este centripet, iar alegoria centrifugă în raport cu senzația. Semnificatul simbolului este inaccesibil imediat, domeniul predilect al simbolismului fiind nonsensibilul sub toate formele sale, inconștient, metafizic, supranatural, cauză primă, scop final, supraspirit. Reprezentarea simbolică nu poate fi confirmată prin prezentarea semnificatului. Simbolul este o prezentare care face să apară un sens secret — „epifania misterului".

Ricoeur scria că orice simbol autentic posedă trei dimensiuni concrete. Este : cosmic — existent în lumea reală doar ca figură ; oniric — înrădăcinat în amintiri ; fantezist și poetic — exprimat în limbaj concret. În simbol, semnificatul debordează universul sensibil, iar semnificantul este parabolic. Relevarea semnificației simbolurilor crește în spirală, ele se clarifică redundant unul pe altul.

Prin cercetarea modalității de raportare a simbolului la semn pot fi mai ușor surprinse înțelesul și valoarea imaginației simbolice.

Valențele creatoare ale imaginației au devenit obiect al discursurilor despre cunoaștere mai ales după atacul scientismului cartezian asupra cunoașterii indirecte, deși în istorie prezenței figurate a transcendenței i-a fost opusă de multă vreme dogma clericală ; gîndirii indirecte i-a fost opus pragmatismul cu gîndirea sa directă ; iar imaginației comprehensive, explicația semiologică a faptelor pozitive [49]. Cea mai evidentă încercare de depreciere a imaginației simbolice pe care o prezintă istoria civilizației se manifestă însă în cadrul curentului scientist ieșit din cartezia-

---

[49] *Ibidem.*

nism. Cartezianismul susține victoria semnului asupra simbolului, imaginația este înlăturată de toți cartezienii ca producătoare de erori. Pentru Descartes, structura universului material poate fi dedusă ca algoritm matematic, datorită analogiei funcționale între lumea fizică, care nu este decît figură și mișcare, lucrul extins, deci figură geometrică și, în același timp, ecuație algebrică.

Se inaugurează cu Descartes era explicației scientiste care în secolul al XIX-lea ajunge pozitivism. Nu numai că lumea poate fi explorată pozitiv științific, dar numai această explorare are dreptul de a fi numită cunoaștere. Încercările de excludere a imaginației simbolice aduc însă odată cu înaintarea spre exactitate și alienarea spiritului uman care este împins spre ruperea legăturilor sale cu transcendența esențială a faptelor pozitive. După părerea lui G. Durand, astfel de încercări apar la Freud, Lévi-Strauss, Bachelard. „Pentru psihanaliză (Freud) inconștientul este impregnat de libido care colorează toate imaginile și atitudinile individului, natura creatoare a imaginației simbolice fiind dată de complexe patologice. Pentru structuralismul sociologic (Lévi-Strauss) inconștientul este întotdeauna vid, tot atît de străin de imagini ca stomacul de alimentele care-l traversează“ [50]. Structura este un gen de inteligență neconștientă care integrează în formele sale simple imaginile și semantemele vehiculate prin social. Pentru viziunea psihanalitică și structuralistă a imaginarului, simbolul nu este decît un episod regional. Transcendența simbolizatului este negată în favoarea unei reduceri la simbolizantul explicit. Simbolul este redus la semn sau, în cel mai bun caz, la alegorie.

Fenomenologia dinamică „amplificatoare“ a lui Bachelard diferă de fenomenologia lui Sartre, care — fidel lui Husserl — pune între paranteze conținutul imaginativ crezînd că a pus astfel în evidență în acest vid sensul imaginarului. Bachelard numește fenomenologia (ca Hegel) „știința experienței conștiinței“ care conține imagini. Imaginarul se confundă la el cu dinamismul poetic, creator, cu amplificarea poetică a fiecărei imagini concrete. Universul are trei sectoare în care simbolurile au roluri diferite : 1) sectorul științelor obiective, unde simbolul este

---

[50] Cf. Levi-Strauss, *Antropologia structurală*, Editura politică, București, 1978, p. 224.

proscris ; 2) sectorul visului și nevrozei, unde el este suspect și de înlăturat prin psihanaliză și 3) sectorul limbajului uman, unde el este necesar. Analiza, metoda științelor obiective, trebuie să se debaraseze de orice amestec sentimental și afectiv. Bachelard consideră că axele științei și poeziei sînt inverse, fiind doi poli ai vieții psihice. Este bine a excita o rivalitate între activitatea conceptuală și activitatea din imaginație, pentru că imaginația are o productivitate psihică. Fenomenologia imaginarului este la Bachelard o „școală de naivitate" care încearcă să ajungă la simbolul „în carne și oase" prin limbajul poetic [51].

După Cassirer [52], omul are funcțiune înnăscută de simbolizare, de creare a realității prin simboluri. O mare parte din cercetările sale sînt îndreptate spre mit, imagine, religie și limbaj, deci în principiu spre imaginar. El consideră ca o descoperire importantă a lui Kant stabilirea faptului că știința, morala, arta nu se mulțumesc să citească analitic lumea ci, printr-o judecată sintetică *a priori,* ele constituie universul valorii. Conceptul nu este indicativ, ci instaurativ. Cunoașterea este sinteză conceptuală, datorită schematismului transcendental. Simbolul nu se reduce la forța afectivă, el nu este un obiect mort, ci obiectivat, adică promovat de conținutul psihocultural al conștiinței la demnitatea de obiect pentru cunoașterea umană. Dar există, după Cassirer, o imposibilitate constitutivă care condamnă gîndirea la neputința de a atinge un lucru fără a-i adăuga mai întîi un sens, pe care o numește „pregnanță simbolică". Pentru conștiința umană nimic nu este prezentat, ci re-prezentat. Maladia mentală se datorește tulburărilor de reprezentare. Cassirer ajunge la un fel de pansimbolism. Pentru el știința are putere simbolică uriașă, în vreme ce mitul și-a pierdut vocația sa poetică, fiind un simbol sclerozat.

G. Durand scria în *Imaginația simbolică* : „Nu putem admite metoda pur reductivă, care nu atinge decît epiderma semiologică a simbolului, nici supraviețuirea privilegiilor raționaliste care transpare la Cassirer. Trebuie

---

[51] Fr. Dagognet, *M. Gaston Bachelard — philosophie de l'imagination,* în „Revue internationale de philosophie", 51/1960.

[52] E. Cassirer, *Philosophie des symbolischen,* II, p. 3 ; *Philosophie des symbolischen* III, p. 202.

să descoperim dincolo de meditaţia lui Bachelard acel punct în care axele ştiinţei şi poeziei se resorb într-o singură funcţiune. Trebuie evitat optimismul paradoxal al lui Jung care nu vede în simbol decît o sinteză mentală, în care se cuprind şi maladiile mentale . . ." [53] „Concluziile unei munci de 15 ani, spune Durand, mi-au arătat că cercetarea simbolurilor presupune : 1) Teoria generală a imaginarului concepută ca funcţie de echilibrare antropologică. 2) Stabilirea nivelelor creatoare de imagini simbolice în toate sectoarele activităţii umane. 3) Generalizarea statică şi dinamică a virtuţilor imaginaţiei" [54].

Reductivitatea evidentă a simbolului şi simbolisticii este mereu dublată de caracterul lor instaurativ amplificator. Această esenţă dialectică se manifestă pe diverse planuri ale umanului, ca redresor de echilibre. Comunicarea specific umană prin simboluri a dus la dezvoltarea supremă a teleonomiei la om. Imaginaţia simbolică a făcut posibilă supravieţuirea individualităţii omului în faţa presiunilor aleatoare ale forţelor naturii şi mecanismelor sociale.

Bergson, în lucrarea *Două surse ale moralei* [55], exprimînd rolul biologic al imaginaţiei prin funcţia sa fabulatoare, spunea că aceasta este „o reacţie a naturii împotriva puterii dizolvante a inteligenţei", care se manifestă cel mai pregnant în conştientizarea morţii. În universul bergsonian fabulaţia stă, astfel, alături de instinct, între elementele care fac posibilă adaptabilitatea vitală în faţa inteligenţei statice a faptelor şi a morţii. Datorită imaginaţiei, faptul că „toţi oamenii sînt muritori" rămîne potenţial în conştiinţă, depăşit continuu prin foarte concretele proiecte ale vieţii. Pe plan psihologic această idee este reluată de Lacroze [56] care observă capacitatea omului de a depăşi în imaginaţie stările de imposibilitate fizică sau de interdicţie morală, de a-şi păstra astfel echilibrul moral ameninţat. Antropologic, funcţia imaginaţiei este eufemizatoare fără a rămîne doar „opiu ce voalează figura morţii" ; prin capacitatea ei prospectivă ea depăşeşte acest nivel, intrînd în orice activitate umană creatoare.

---

[53] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 117.
[54] *Idem*, p. 119.
[55] H. Bergson, *Les deux sources de la morale*, Paris, P.U.F., 1907.
[56] J. Lacroze, *Les functions d'imagination*, Paris, P.U.F., 1922.

În al doilea rînd, imaginația simbolică este factor de echilibru psihosocial. Psihanaliza, în teoria sublimației a constatat rolul de tampon pe care-l joacă imaginația între impulsionare și reprimare. Freud a căutat calea spre echilibrare în demistificarea aberațiilor imaginare ale nevrozei prin descoperirea cauzelor lor temporale și repunerea acestora la locul ce le revine în înșirarea pozitivă a faptelor biografice. Imaginația este tratată astfel ca obstacol pentru echilibrare, deși orice întoarcere asupra imageriei acumulate în viață presupune capacități imaginative. La Jung, datorită noțiunii de arhetip, simbolul este deja conceput ca sinteză echilibrantă prin care sufletul individual se racordează la psihicul speciei. Psihologii au mers mai departe folosind imaginea ca factor terapeutic de reechilibrare mentală. Psihopații depresivi sînt supuși insuflării de imagini de ascensiune, de verticalitate pînă cînd cîmpul conștiinței lor este invadat de lumină, puritate, libertate, lejeritate. Celor ce și-au pierdut contactul cu realitatea li se induc imagini de coborîre pe pămînt sau pe o mare concretă. Sănătatea mintală presupune întotdeauna echilibrul simbolisticii reprezentărilor. La unii bolnavi există prea mare stereotipie a înlănțuirii imaginilor, la alții chiar blocajul imaginației. Bolnavii la care funcțiile simbolice sînt doar ușor dereglate se manifestă prin inadaptabilitate la schimbările mediului. Această continuă „realizare simbolică are semnificație și în istorie, mișcarea generațiilor fiind o continuă tendință de echilibrare, de aceea i se cere pedagogiei să urmărească această dinamică a simbolisticii umane pentru a putea introduce în colectivitățile unei societăți date structura de imagini pe care o cere evoluția sa. Astfel, un secol de accelerație tehnică cere o pedagogie tactică a imaginarului mult mai alertă decît a fost ea în comuna primitivă cînd echilibrarea se realiza și de la sine“ [57].

Societatea contemporană, care a încercat toate demistificările și demitizările posibile, propune în fapt prin ea însăși un gigantic proces de remitizare. A. Malraux arăta că mijloacele rapide de comunicare, difuzarea masivă a operelor culturii prin procedee fotografice, tipografice, cinematografice, permit o confruntare planetară a culturilor, un recensămînt plenar al temelor, icoanelor și imaginilor,

---

[57] G. Durand, *op. cit.*, p. 119.

într-un muzeu imaginar generalizat la toate manifestările culturale. În fața enormei activități scientiste și iconoclaste iată că societatea însăși își propune mijloace de echilibrare — posibilitatea și datoria de a promova un imens activism cultural.

Antropologia imaginarului permite recunoașterea aceluiași spirit al speciei în operele primitivilor ca și în gîndirea civilizată. Funcția simbolică evidențiază fraternitatea culturilor consubstanțiale speciei umane. Simbolul este dialectică în act, este tensiune creatoare a acelui umanism care va fi umanismul viitorului. Imaginația simbolică în accepția ei general-umană este restabilizatoare a echilibrului vital, psihosocial, antropologic. Ea instaurează un *homo simbolicus* care în fața nesfîrșitei entropii a universului întărește mereu supremele sale valori izvorîte din voința sa nestăvilită de a exista.

Contrabalansăm gîndirea noastră critică prin imaginația care unește specia umană împotriva orgoliului separator al diverselor civilizații scientiste. Funcțiunea simbolică opune viața, morții biologice ; bunul simț, nebuniei : adeziunea la mitul cetății, alienării ; fraternitatea artei și culturii, segregaționismului social și rasial. Descriind toate acestea, Durand consideră că simbolul în dinamismul său instaurativ constituie modelul însuși al mediației între etern și temporar [58].

Simbolismul se confundă cu cultura umană în general. În iremediabila contradicție între fugacitatea imaginii și perenitatea sensului care constituie simbolul se naște toată cultura umană, ca o mediație perpetuă între năzuința omului spre eternitate și condiția lui de ființă temporală. O știință fără conștiință, adică fără afirmarea valorilor, marchează un declin al civilizației respective. De aceea, științele umane trebuie privite nu numai ca forme de cunoaștere, ci și de terapie socială. Rezolvăm mai bine problemele noastre de raportare la natură dacă ne ameliorăm relațiile social-umane. Pentru aceasta imaginația și simbolul sînt indispensabile. Omul nu poate exista decît prin semnificația umană pe care o atașează lumii și prin valorizarea existenței sale [59].

---

[58] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977.

[59] După M. Deschoux, *Le paradoxe anthropologique*, în „Revue de metaphysique et de morale" nr. 2/1972.

Oamenii produc semne pentru comunicare, cele mai autentice fiind cuvintele, care pot avea funcţia de simbol dacă poartă în ele semnificaţii neevidente, exprimînd un semnificat care nu poate fi receptat în afara procesului simbolic. În operarea cu simboluri, imaginaţia este esenţială pentru comprehensiune. Fără ea orice simbol sonor sau vizual rămîne un semn fizic neutru. Orice propoziţie, de altfel, devine inteligibilă doar datorită capacităţii omului de a-şi imagina pornind de la un impuls sonor sau vizual. Imaginaţia este aceea care îl transpune pe receptor în starea raţională a emiţătorului. În cazul imaginaţiei simbolice în ştiinţă trebuie remarcat de la început că simbolul a fost folosit aici pentru notarea conceptelor cu un înalt grad de abstractizare, constituind o denumire convenţională folosită din motive de economie şi exactitate. Folosirea simbolurilor a însemnat însă şi dovada unei mari puteri de imaginaţie speculativă în ştiinţă. Ea a permis lărgirea orizontului gîndirii dincolo de experienţa imediată. Cu cît creşte puterea simbolului, cu atît creşte cîmpul lui de cuprindere. Matematica a fost primul sistem de simboluri închegat şi este pînă în prezent singurul cu caracter universal. Datorită distanţei foarte mari între simbolul matematic şi semnificatul abstract bogăţia de sensuri cuprinsă aici dă mare autonomie matematicii.

Simbolurile şi axiomatizarea asigură deci chiar ele fecunditatea matematicii. Încă Leibniz observa că „arta generală a semnelor este un ajutor minunat, deoarece uşurează imaginaţia". Trebuie să avem grijă ca notaţiile să favorizeze descoperirea unor lucruri noi. Acest lucru se întîmplă cînd ele exprimă scurt şi parcă reflectă esenţa cea mai intimă a obiectelor. Atunci efortul gîndirii se uşurează uimitor, „deoarece în simboluri şi în regulile de operare este sistematizat rezultatul unor etape anterioare de cunoaştere, este prins esenţialul"[60]. Notaţiile au concentrată o mare cantitate de informaţie pe care reuşesc să o exprime precis. Formalizarea este sărăcire a realităţii, pentru că se construieşte neglijînd o serie din trăsăturile acesteia, dar ea este, pe de altă parte, şi o îmbogăţire, deoarece adaugă un nou unghi de vedere, sesizează o nouă organizare a lucrurilor.

---

[60] Citat din Leibniz după *Dialectica materialistă şi cercetarea ştiinţifică*, vol. I, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1966, p. 84.

Utilizarea simbolurilor în matematică, chiar în accepția lor de abstracții lipsite de conținut intuitiv, în loc să înlăture funcționarea imaginației, o susține. Se pare că prin simbolismul matematic gîndirea restabilește la alt nivel legătura sa cu sensibilul. Algoritmul matematic este o intuire fericită a legăturilor dintre simboluri în aceeași măsură în care o teorie științifică mai puțin generală este rezultatul folosirii de către imaginație a sugestiilor experienței pentru a descoperi simplele, dar foarte straniile structuri aflate dedesubtul fenomenelor experimentale. Orice explicație științifică, în calitatea ei de adecvare a obiectului la subiect, se folosește de imaginație, deoarece imaginația este sursa oricărei interpretări a analogiilor și combinațiilor sintetizate într-o teorie științifică. Propozițiile matematice sînt într-o anumită măsură și ele intuiții, dar asupra simbolurilor, nu asupra obiectelor materiale.

Importanța imaginației simbolice pentru știință rezultă, de asemenea, din necesitățile de comunicare în cadrul comunităților științifice. Stabilirea de noi simboluri și interpretarea lor presupune capacitatea unei anumite colectivități de a înțelege și utiliza bogata lor încărcătură de sensuri.

Revenind la aspectele antropologice ale imaginației simbolice, merită să zăbovim din nou asupra capacității omului de a-și echilibra existența prin imaginație. După cum scria B. Russell, oamenii pun adesea imaginația lor în locul inimii . . . pentru a putea compensa defectele existente [61]. Apariția simbolurilor este un act social la diferite niveluri de activitate, simbolul exprimă mai mult sau mai puțin conținuturile semnificate, fiind un instrument mediator între aceste conținuturi și colectivele care și le însușesc. Simbolurile se leagă direct de operele de civilizație, de limbaj, știință, morală, artă, religie, drept. G. Gurvitch condiționa, în concepția sa, palierul invențiilor și creațiilor de modificarea anumitor modele și simboluri existente [62], sesizînd capacitatea transformatoare a imaginației simbolice.

În cursul antropogenezei această activitate s-a complicat și s-a diversificat, iar în cursul istoriei omenirii le-

---

[61] Cf. J. Magnard, *Pascal et l'imagination du beau*, în „Les études philosophiques" nr. 1/1970.

[62] G. Gurvitch, *La vocation actuelle de la sociologie*, P.U.F., Paris, 1965.

găturile dintre simboluri și viața practică s-au modificat. Astfel, microelementele care l-au condus pe Democrit la atomism nu aveau în timpul lui nici o legătură cu activitatea concretă a oamenilor, azi ele sînt direct implicate în experimentele fizice. Pe de altă parte, credințele și ritualurile magice aveau în vechime o semnificație practică directă, azi, chiar dacă mai influențează moral viața oamenilor, puterea lor materială s-a pierdut[63].

Se spune adesea că imaginația și simbolul fac posibilă infuziunea prin simpatie și empatie a conștiinței unei persoane în conștiința alteia. Fenomenul merită a fi luat în discuție. Noțiunea de „simpatie simbolică" introdusă de școala fenomenologică germană poartă în sine bogata metafizică a romantismului postkantian, care remarcă existența simpatiei reflexe, a simpatiei intuitive, a simpatiei altruiste, prin care eul nostru se deschide către afluxul exteriorității. Fichte vorbea de rezistența Eului la Altul înfrîntă prin conștientizarea faptului că obiectul este creația subiectului. Lumea artei este pură construcție — susținea Novalis, Eul egal Non-Eu — iată cea mai mare propoziție a științei și artei. Astfel că simpatia simbolică are la origine perceperea unei spontaneități creatoare și a unei identități esențiale, după părerea lui H. Delacroix. „Conștiința noastră, scrie el, se organizează, pare-se, organizînd dinaintea ei obiecte și ființe scoase din haosul nediferențiat în care Eul și Non-Eul se confundă. Persoana se constituie în același timp cu lucrurile ... Acel du-te-vino dintre lucruri și noi își are baza în actul comun prin care ne alcătuim și noi și lucrurile ... Simpatia însuflețitoare este posibilă datorită faptului că ținem de lucruri pentru unicul motiv că ținem de noi înșine ... Însuflețim lucrurile cu propria noastră viață și în același timp ne însuflețim în contact cu lucrurile"[64]. În fenomenul simpatiei, susține Lipps, subiectul și obiectul, Eul și Non-Eul se identifică. „Lectura și înțelegerea lumii fizice sau sociale se fac simultan în dublul registru al experienței noastre interne și al experienței noastre externe"[65].

---

[63] Zdzislaw Cacowski, *The Specificity of Human Activity (Mediacy, Problematisation, Symbolisation)*, în „Dialectics and Humanism", nr. 1/1979, Polish Scientific Publishers.

[64] H. Delacroix, *op. cit.*, p. 59.

[65] *Idem*, p. 71.

După Lachelier, spiritul subtil și puternic poate să traverseze toate virtualitățile în stare punctuală și din fiecare punct să facă să țîșnească monada, adică lumea pe care acesta o cuprinde.

Forța imaginativă care naște activitatea creatoare construiește obiectele, ea naște arta de construcție artificială. În acest sens se poate spune că lumea umană s-a născut din arta primordială ca modalitate a omului de a produce un altul producîndu-se pe sine. În starea naturală omul nu s-a desprins încă de lumea reală, scrie Schiller [66], abia în starea estetică, contemplînd lumea, își separă personalitatea de rest. Bergson consideră că plăcerea creației, născută în momentul cînd omul devine conștient de sine, constituie un artificiu imaginat de natură pentru a obține de la existențele vii conservarea vieții. Bucuria excepțională a artistului care și-a realizat gîndul și a savantului care a descoperit sau inventat este semnul că viața și creația au învins. Privită din afară realitatea apare ca o imensă eflorescență de noutăți imprevizibile [67]. Imaginația apare astfel ca o dotare naturală necesară supraviețuirii umane, sesizării unor nuanțe fine. Inventarierea universului microsociologic constituie preambulul oricărei cercetări empatice. Există după sociologi autoempatie — capacitatea eului de a se privi cu ochii altuia și alloempatie — capacitatea de a vedea pe altul cu ochii altuia ; există de asemenea realism perceptiv și sensibilitate relațională.

Purificate de elementele de misticism sau de idealism, simpatia și empatia, ca trăsături specifice ale personalității umane creatoare, relevă faptul că imaginația și capacitatea de simbolizare își au izvoare adînci în procesul genezei conștiinței umane, fiind facultăți care se situează la întretăierea contemplației cu activitatea, a socialului cu individualul, a realului cu idealul, a Eului cu Non-Eul, a sensibilului cu raționalul.

Prin psihanaliză și sociologie, prin Mead, Scheler, Freud, W. Mac Dougall, P. H. Maucorps, din simpatie a derivat termenul de empatie, impunîndu-se cu predilecție în psihologia și estetica germană. Cele două concepte re-

---

[66] **Cf. H. Delacroix, *op. cit.*, p. 74.**
[67] **H. Bergson, *L'energie spirituelle*, Felix Alcan, Paris, 1982.**

ferindu-se la aceeași proiecție a eului în altul, nu pot fi înțelese fără înțelegerea locului imaginației simbolice în edificarea culturii și civilizației umane.

Simpatia apare, după Dougall [68], ca simpatie pasivă cînd realizează recunoașterea în altul a expresiei eului și ca simpatie activă cînd devine un proces social prin care eul care a resimțit o emoție încearcă să o împărtășească altuia. Empatia se situează la un nivel de fuziune afectivă mai înaltă decît simpatia, constituind penetrația conștiinței A în conștiința B. Ea are nevoie de o întrepătrundere psihică suficient de puternică pentru ca A să aibă aceleași sentimente cu B.

Americanii au încercat să construiască scări de empatie pentru a măsura capacitatea predictivă a subiecților sau a colectivităților, dar au redus această noțiune complexă la un joc de percepții, adesea izolate de contextul social. Pentru definirea ei trebuie precizate modalități operatorii în lumea atît de puțin cunoscută a celuilalt. Empatia (etimologic „a se simți în“) nu este o capacitate individuală, este o atitudine spirituală, o stare funcțională de alertă vizavi de *altul*. Procesul empatic constă în primul rînd în a-l percepe pe celălalt, el nu se reduce la observația rece, nici la percepția elementară, nici la elaborarea cognitivă pură, afectiv incoloră [69]. Empatia oscilează continuu între două extreme — proiecția eului și identificarea cu altul. A cunoaște pe altul înseamnă a i te substitui rămînînd tu însuți. Influența reciprocă „tu-eu“ este perpetuă. Blocarea unui sens induce stări patologice. Empatia realizează unificarea cunoașterii deductive cu cea intuitivă (fantastică), ea conjugă anticipările cu amintirile căutînd cunoașterea devenirii altuia. Eroarea frecventă constă în confundarea simpatiei cu empatia. Simpatia angajează doar eul și se situează la nivelul fuziunii afective. Empatia, mai dezinteresată, mai conjecturală, mai speculativă este un demers participativ vizînd înțelegerea Eului de către Altul. De multe ori empatia este contaminată de simpatie. Nimic nu arată însă că dragostea, amiciția, camaraderia sînt cîmpuri

---

[68] William Mac Dougall, *Introduction to Social Psychology*, Londres, 1908.

[69] P. H. Maucorps, *Le concept operatoire d'empathie et la connaissance d'autrui*, în „Contribution à la sociologie de la connaissance“, 1/1967.

privilegiate ale capacității empatice. Pare-se că ostilitatea „altuia" creează așa-zisa șansă de a se demasca. Simpatia este anesteziantă, euforizantă, generatoare de orbire, antipatia traumatizantă stimulează uneori clarviziunea empatică.

Pentru a dobîndi maturitate, empatia trebuie să se elibereze de stările afective și să pătrundă progresiv în necunoscut. Excesul de obiectivitate din motive de eficacitate frînează oscilația între reflexiv și intuitiv și face superficial actul empatic. A judeca pe altul numai după rezultatele actelor sale este o procedură naivă. Cînd omul caută să înțeleagă pe altul, el mai mult prevede decît constată. Exagerarea necesității identificării este și ea o piedică. Esențialul este a păstra dialectica empatică asemănătoare unui joc de oglinzi unde Eul și Tu-ul să se reflecte alternativ. Conștiința de sine și imaginația sînt necesare în cunoașterea celuilalt. Procesul empatic implică și o anumită distanțare între Eu și Tu.

Psihiatrul R. Rogers [70] ajunge la concluzii similare despre deosebirea empatie-simpatie. Simpatia, după părerea sa, constă în capacitatea de a merge în lumea subiectivă a altuia și a participa la experiența lui emoțională. Fiecare putem să acționăm temporar într-o manieră tolerantă, generoasă, comprehensivă. Cînd este vorba de empatie, nu putem însă să ne arătăm mai empatici, cum nu putem să ne arătăm mai inteligenți decît sîntem.

Pentru creșterea puterii empatice trebuie, într-o măsură, să-ți reorganizezi sistemul de nevoi, interese și valori. Unii oameni sînt mai dotați decît alții prin imaginație cu această sensibilitate socială.

Deși empatia și simpatia reprezintă o rezonanță la sentimentele altuia, cîmpul simpatiei este mai redus, ea referindu-se mai ales la emoții. Empatia se referă la aprehensiunea aspectelor atît cognitive, cît și emoționale ale experienței imaginative. Participarea subiectului la emoțiile altuia se face în termenii experienței imaginative a subiectului însuși. O persoană simte durerea alteia amintindu-și de a sa. În cazul empatiei, individul se străduiește să participe la experiența altuia fără să se limiteze la aspectele emoționale, încercînd un unghi de vedere obiec-

[70] Cf. P. H. Maucorps et Bassoul, *Empathies et connaissance d'autrui*, ed. C.N.R.S., Paris, 1960.

tiv. Dar e incorect a considera simpatia subiectivă, iar empatia obiectivă. Ambele sînt subiective, doar că empatia încearcă a exclude pe cît posibil emoția.

Cîmpul empatic are întindere mai mare. Orice problemă legată de relațiile umane presupune investigații empatice. A cunoaște pe celălalt înseamnă a-i înțelege conduita, gusturile, preferințele, aspirațiile, refuzurile. Convingerile religioase, filosofice, politice, morale influențează puternic aceste determinante. Esteticul aduce, prin opera de artă, în cîmpul imaginației empatice, un cortegiu de diverse manifestări care ajută sesizării unor nuanțe fine ale artisticului.

Imaginația creează simpatie și empatie și uneori se realizează prin ele. Pentru a simți emoțiile sau a reproduce actele altora, este necesar a ni le imagina. Structura corpului și spiritului eului nu poate fi decît slab afectată de alterările altuia, dar imaginația creează, în general, suferința sau bucuria pentru alții. Ea este comunicarea emoției altuia în noi prin reprezentarea acesteia. Este depășirea egoismului.

O opinie, o idee, o credință capătă forță și se obiectivează cînd se comunică. Nu ne este însă suficient a cunoaște adevărul, este necesar și a-l împărtăși. Chiar și științele își pierd valoarea dacă nu sînt cultivate. Pentru a fi transmise, chiar cunoștințele științifice au nevoie de legătura prin simpatie a creatorilor. Simpatia imprimă elan, ea este sursă de interes, care lărgește cîmpul atenției. Prin simpatia față de alții, noi sîntem capabili să ne interesăm de lucruri care nu ne preocupă direct. Imaginația prin simpatie este fie spiritul nostru proiectat în sufletul altora și modelîndu-l după imaginea sa, fie spiritul altuia reflectat în noi, care ne modelează după el.

În afară de caracterul prospectiv, imaginația are și un caracter antitetic. Ea este posibilitatea spiritului de a face judecata realului, a relației omului cu acest real, este expresia prezenței eului cunoscător în Univers. „Dinamismul ei permite trecerea de la comprehensiunea pasivă la orientarea activă în lume ... Imaginația dovedește că omul nu se identifică cu materia, dar nici cu spiritul“ [71].

Depășind finitatea senzorialității, imaginația are o funcție motrice în orientarea conștiinței. Ea păstrează echi-

---

[71] J. Boudot, *L'imagination*, în „Revue de Metaphysique et de Morale“ nr. 3/1969.

librul între conștiința socială și individuală, îndeamnă omul la revoltă împotriva rutinei sociale. Subiectivizînd timpul trăit, imaginația creează un timp personal deosebit de timpul colectiv, dar în corelație cu acesta atîta vreme cît evită patologicul. Prin imaginație ne putem cunoaște semenii, proiectîndu-ne în existența și conștiința lor, stabilind relații cu ei, dar și opunîndu-ne lor. Ea are deci funcții empatice.

Datorită imaginației, omul are posibilitatea să conceapă idealul dincolo de existent, prin negarea dialectică a prezentului și raportarea la viitor. Permițînd individului să-și privească critic situarea în lume, ea este expresia necesității lui de originalitate și autenticitate. Creatoare de valori, pune mereu în opoziție ceea ce este mort, sclerozat, căzut în inerție cu progresul, dialogul, speranța omenească.

Capitolul 3

Creația — unitate, specificitate, procesualitate

Cînd omul de știință atinge limita drumului său, scria în 1807 Oersted, el ajunge pentru prima oară în punctul unde forma și materia sînt inseparabil conectate și numai atunci știința devine pentru el, de asemenea, o artă. Poetul, pe de altă parte, începe cu sentimente umbrite pe care le prelucrează pentru a le clarifica pentru el însuși și apoi a le transcrie pentru alții. Prin acest procedeu intern, el simte o nevoie din ce în ce mai mare de pătrundere prin intuiție. O obține și devine tot mai dornic s-o clarifice prin rațiune. Atingînd limita drumului său, el contopește arta cu știința. Și astfel poetul și gînditorul, separați la începutul drumului lor, se îmbrățișează la capătul lui. Am reprodus aici ideile lui Oersted pentru valoarea lor sugestivă cu privire la o chestiune atît de frecvent discutată, aceea a unității sau diversității proceselor creatoare în artă și știință. Viziuni, concepții, teorii epistemologice și estetice, în urma analizei etapelor procesului creator, a trăsăturilor creativității și a motivației creației, relevă existența unor similitudini dar și a unor diferențe relativ la domeniile distincte în care se instituie noul. Știința și arta sînt am-

bele rezultate ale unui proces de creație dar sînt în același timp distincte ca modalități de producere a noutății. Omul și lumea sa de pasiuni, trăiri, sentimente, acțiuni, se situează la punctul lor de graniță. Știința se îndepărtează deliberat de el, în timp ce arta și-l revendică drept punct de plecare. Dezantropomorfizarea științei în sensul eliberării sale de toate determinările antropologice senzoriale și spirituale este considerată de G. Lukács modalitatea fundamentală a diferențierii sale față de artă. Știința se străduiește să reproducă obiectele și relațiile dintre ele așa cum sînt în sine, în mod obiectiv, în timp ce reflectarea estetică pornește, dimpotrivă, de la subiectivitatea omului și este orientată spre ea. Un element hotărîtor al diferenței dintre cele două tipuri de reflectări rezidă în tendința monistă a reflectării științifice (în sensul că măcar tendențial toate științele sînt, în ultimă instanță, în interconexiune) și cea pluralistă a reflectării estetice care culminează cu autonomia fiecărei opere de artă. (Acel sistem categorial cuprinzător care este mediul omogen este corelat tocmai pluralității artelor și genurilor artistice, independente din punct de vedere estetic) [1].

În reflectarea științifică obiectivitatea lumii rămîne neatinsă. Ea nu este zdruncinată prin faptul cunoașterii cît mai adecvate posibil și nici prin faptul schimbării lumii prin practica omenească. Arta și numai ea — subliniază Lukács — creează cu ajutorul mimesis-ului o replică obiectivată a lumii reale în care subiectivitatea este, totodată, suprimată (în sensul depășirii subiectivității particulare a vieții cotidiene) și păstrată (în sensul ridicării ei pe o treaptă superioară, în sensul devenirii ei mai autentic și mai adînc subiective).

Dacă punctul de plecare și cel de sosire în cadrul creației artistice este omul, în cadrul creației științifice se impune imperios o anumită suspendare a finalității care-i stă la bază (în ultimă instanță tot una umană, cu sens pozitiv sau negativ) și care a pus-o inițial în mișcare. O ocolire a acestui act de suspendare a soluționării problemelor puse de reflectarea realității este considerată de către Lukács ca o îndepărtare a gîndirii de esența realității [2].

---

[1] Vezi Georg Lukács, *Estetica*, vol. I, Editura Meridiane, București, 1972.
[2] *Ibidem.*

Condiția reușitei în creația științifică, îndeosebi în împrejurarea existenței unor cercetări colective, este aplicarea riguroasă a aceluiași limbaj, a unui număr de principii și reguli, în general respectarea inițială a aceleiași paradigme. În artă, condiția originalității care înseamnă și cheia succesului este maniera diferită, individuală de folosire a mijloacelor formale existente în cadrul transpunerii în act a unei viziuni artistice particulare fiecărui creator.

Și totuși, vorbind despre creația artistică, Tudor Vianu descrie pe larg însușirile omului de geniu, fie el om de știință, dar mai ales artist : intuitivitatea, adîncimea psihică, fantezia creatoare, puterea expresivă. Vianu analizează într-un mod original interacțiunea elementelor raționale și iraționale în procesul creației, cît și tipurile de creatori, incluzînd între ei și pe savanți. El scrie : „În știință, spunea Kant, cercetarea, aplicația și metoda pot duce pe oricine, prin mecanismul natural al gîndirii, la rezultatele cele mai de seamă ; nu însă și în artă, unde se cere o înzestrare deopotrivă cu energiile creatoare ale naturii. Un savant poate fi format în școala altora, nu însă și un artist. Iar dacă se cuvine a rezerva termenul de geniu numai înzestrărilor înnăscute și absolut originale, se înțelege de ce poate fi el meritat cu adevărat numai de artist. Interesantele observații ale lui Kant sînt însă juste mai mult prin ceea ce ele afirmă decît prin ceea ce neagă. Este oare sigur că nu pot exista genii științifice ? Reușitele cele mai de seamă ale științei stau oare în posibilitățile oricărei inteligențe omenești ? Nu trebuie oare să recunoaștem și marilor capete științifice o spontaneitate și o originalitate care îndreptățesc calificarea lor ca genii ? Nu există apoi genii etice și religioase ? Toți aceștia, deopotrivă cu marii artiști, pot crea noi valori ale lumii și vieții, și în această facultate a lor stă temeiul impresiei de genialitate cu care le răspundem. Cum putem limita oare întrebuințarea calificării de geniu în favoarea exclusivă a artiștilor, cînd ei o merită pe deplin numai atunci cînd păstrează ceva din firea înțelepților și a profeților ?“ [3]

„Omul de știință creează atunci cînd descoperă, artistul descoperă atunci cînd creează. Așa cum din blocul de

---

[3] T. Vianu, *Estetica*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 250.

marmură mîna degajă o figură, tot astfel intelectul «poetic» (creator) degajă conceptul din masa gîndirii difuze care cuprinde totul"[4].

Asemănările și particularitățile celor două tipuri de reflectare a realității, din care am punctat doar cîteva dintre cele mai semnificative, determină strategii atît comune cît și diferite în creația artistică și în cea științifică, modalități diferite ale dialecticii continuității și discontinuității, ale condiționării sociale și ale libertății în creație.

Zona CREAȚIEI ARTISTICE ca teritoriu privilegiat al culturii (în sensul fixării unui mai larg interes de public) a fost traversată se pare mai intens de întrebări privind „secretul" plăsmuirilor sale. Înregistrîndu-le, estetica s-a străduit să le ofere și răspunsuri.

În perimetrul esteticii românești, un răspuns concordant cu concepția marxistă privind creația este dat în estetica lui Tudor Vianu. Fixînd ca punct de rezistență afirmarea fără echivoc a caracterului intențional al creației artistice și concomitent respingerea unei spontaneități inconștiente integrale, el își definește concepția combătînd atît teoria psihanalitică asupra artei, cît și excesele opuse, născute ca reacție la cea dintîi, dar la fel de vulnerabile la o analiză profundă.

Față de teoria psihanalitică a artei care îl concepe pe artist ca pe o ființă a cărei activitate creatoare n-ar fi decît „eliberarea în forme simbolice a unui complex cenzurat de conștiință, dar care continuă a-l stăpîni din inconștient", T. Vianu își manifestă dezacordul relevîndu-i inconsistența logico-explicativă, căci ea nu motivează nevroza și activitatea artistică ca alternative posibile ale eliberării, iar atunci cînd cele două coexistă, nu se explică de ce complexul vinovat s-a eliberat pe două căi și nu pe una singură[5].

Obiecții esențiale sînt ridicate și în fața teoriei care consideră artistul și activitatea sa creatoare ca expresia cea mai înaltă a expansiunii vitale a spiritului. Argumentul decisiv în critica formulată de Vianu este sesizarea dezacordului între ipoteza avansată și faptul incontestabil al

---

[4] Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, Editura științifică, 1968, p. 46—47.

[5] Tudor Vianu, *Opere*, vol. 6, Editura Minerva, București, 1976, p. 248.

precocității geniale în artă. Potrivit acestei ipoteze, geniul artistic ar trebui să coexiste cu celelalte forme ale plenitudinii spirituale sau cu un mare număr dintre ele ; or, istoria artei probează de regulă existența geniilor, a creatorilor care excelează într-o singură direcție artistică.

Semnalînd și aportul inconștientului, îndeosebi în faza inspirației, Vianu conchide : creația artistică este un proces complex în care trebuie distinse, deopotrivă, atît acte ale spontaneității iraționale, cît și acte ale mediațiunii raționale. Preluînd o idee a lui J. Volkelt, esteticianul român subliniază că în creația artistică actele raționale stau sub dublul semn al categoriei de *cauzalitate* și al celei de *finalitate*. În această perspectivă, apropierea de concepția marxistă este deosebit de pregnantă. Vorbind despre esența muncii ca activitate practică exclusiv umană al cărei model ontologic poate fi aplicat oricărei categorii de practică socială — inclusiv celei artistice —, Marx observa : „Omul nu se limitează la a modifica forma elementului din natură, ci el își realizează scopul său pe care îl cunoaște, care determină legic modul și caracterul activității lui și căruia el trebuie să-și subordoneze voința sa“ [6].

În acest sens și invenția artistului (sau a omului de știință), folosindu-se deliberat de mediația categoriei de scop și de cauză, se înscrie în ordinea activității raționale.

Un aport original în problema creației artistice, a instanțelor care determină și guvernează actul creator este relevat de către esteticianul român Liviu Rusu în lucrarea *Essai sur la création artistique*. El definește creația artistică ca o „atitudine globală a personalității creatoare față de un dezechilibru sau de un conflict al sufletului care revelează probleme profunde ale existenței și care nu poate fi stăpînită altfel decît printr-o activitate creatoare“ [7].

Punctul de plecare al creației artistice este fixat în inconștient, din care anumite reflexe îi parvin conștiinței, dar a cărui funcție rămîne ascunsă. Autorul folosește termenul de inconștient în două accepții : *inconștientul înnăscut*, care subsumează toate fenomenele latente care n-au parvenit încă conștiinței, și *inconștientul dobîndit*,

---

[6] K. Marx, F. Engels, *Opere*, vol. 23, Editura politică, București, 1966, p. 190—191.

[7] Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique*, Editions Univers, București, 1972, p. 74.

semnificînd experiențele care odată trecute prin reflectorul conștiinței sînt conservate în stare latentă pentru a fi reanimate în anumite circumstanțe. Dacă fenomenele psihice din prima categorie se manifestă independent de experiența noastră individuală, experiența care se conservă ca inconștient dobîndit are o importanță hotărîtoare în declanșarea actului creator.

Creația artistică rezidă, după părerea sa, în conflictul eului cu tendințele primitive care sălășluiesc în fiecare om. Spre deosebire de psihanaliză, L. Rusu nu concepe însă creația ca o prelungire a acestor tendințe, ca exprimarea lor simbolică, ci dimpotrivă, ca o negare a lor, ca opoziție la aspirația lor spre exteriorizare.

În acest sens, viața, mai cu seamă viața artistului, reprezintă o existență antinomică. În ea se naște și capătă proporții și intensitate un conflict între ceea ce tinde să se exteriorizeze și ceea ce se opune în interiorul ființei sale, altfel spus, conflictul între lumea sa biologică și idealul suprabiologic.

În adîncul eului artistului se dezvoltă un conținut profund și puternic care devine la un moment dat amenințător pentru echilibrul său psihic. El trebuie exprimat și în acest sens *expresia* are importanță pentru creația artistică. „Expresia care este legată de invenția artistică este condiționată de o tensiune opusă sensului natural al expresiei primitive“ [8].

Faza dominată de inconștient denumită faza pregătitoare a creației artistice este teoretizată în opoziție cu acei cercetători care susțin că opera de artă este rezultatul unui proces creator scurt, meteoric, care ar fi inspirația. Or, creația artistică reprezintă un proces complex și de durată. Acest proces are în concepția amintită patru faze esențiale : 1) faza pregătitoare sau inconștientă ; 2) faza inspirației ; 3) faza elaborării ; 4) faza executării.

Această divizare cvadruplă a etapelor procesului creativ nu este, de fapt, originală. Ea se regăsește în cele mai multe concepții moderne asupra creației, chiar dacă expresia verbală înregistrează unele fluctuații (la Tudor Vianu, de pildă, faza elaborării este substituită prin cea de *invenție,* dar cu aceeași încărcătură semantică).

---

[8] Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 95.

Dacă am insistat asupra primei faze a creației artistice — așa cum apare ea în lucrarea lui Liviu Rusu —, am făcut-o întrucît ni se pare că aici este surprinsă subtil și complex dialectica intercondiționării inconștientului și raționalului, a trecerii unuia în celălalt. Deși folosește parțial un limbaj propriu psihanalizei, autorul schimbă fundamental, în fapt, raportul între inconștient și creație așa cum apare el în perspectiva psihanalitică, acordînd rațiunii prioritatea cuvenită în cadrul procesului creator.

Ideea determinării cu preeminență a creației culturale, a întregului spațiu axiologic de către rațional și conștient este considerată ca esențială și din perspectiva teoriei marxiste a culturii. „Fără a nega tot ceea ce reprezintă spontaneitate și trăire directă în sfera culturii — precizează Al. Tănase —, trebuie spus însă că ceea ce predomină și dă specificitate creației culturale este raționalitatea, participarea conștientă și deliberată. În acest sens, istoria culturii ne apare ca istoria ascensiunii raționalului și conștientului în toate activitățile omenești, istoria spiritualizării și afirmării superioare a vieții umane“ [9].

Revenind la fazele procesului de creație, se poate observa că marea majoritate a autorilor contemporani iau în considerare patru faze principale ale acestuia, valabile după unii cercetători cu precădere pentru creația științifică și tehnică, după alții pentru întreaga sferă a creației culturale. Acestea ar fi : 1) pregătirea ; 2) incubația sau perioada de latență ; 3) inspirația sau iluminarea ; 4) verificarea, în știință sau execuția, în cazul creației artistice.

Un punct de vedere întrucîtva diferit apare în viziunea lui A. Moles. Încercînd să definească „prețul de revenire“ al unei idei sau al unui produs cultural el recurge la elementele costului timpului necesar unei astfel de idei sau produs, care ar fi timpul de concepție și timpul de ambalare. Elementele constitutive ale timpului de concepție și de ambalare sugerează înseși etapele procesului creator. Acestea ar fi pentru timpul de concepție : *timpul de gestație* (perioada latenței) și *timpul de formulare explicită*. Timpul de ambalare subîntinde două tipuri de durate : cea necesară concretizării produsului sau ideii și cea consacrată finisării, normării, corecturii.

---

[9] Al. Tănase, *Cultură și umanism*, Editura Junimea, Iași, 1973, p. 68.

Timpul de gestație sau, mai exact, limita superioară a acestuia reprezintă durata de punere la curent sau de punere în cunoștință a unui individ cu privire la o idee nouă pornind de la sau cu idei vechi, familiare creatorului. Această perioadă de latență cu care sînt de acord majoritatea studiilor consacrate creativității și creației este extrem de importantă, întrucît jalonează intervalul temporal între momentul în care o chestiune vagă, o idee foarte puțin conturată este susceptibilă de a fi transformată de către personalitatea creatoare într-o problemă de rezolvat. Este acea etapă prin care creatorul — cum se exprimă Moles — selecționează în cîmpul posibilelor un anumit număr de puncte speciale care reprezintă un demers sau o strategie a spiritului.

Perioada latenței sau gestației se cere subliniată cu accent particular din perspectiva cercetării științifice instituționalizate, socialmente reglementată în termeni juridici și economici, care nu ține seama întotdeauna de dimensiunile acestei etape și de particularitățile sale generate de specificul problemei de cercetat.

Moles pare să includă *perioada de pregătire* sau de acumulare în timpul de gestație. Alți cercetători o tratează ca etapă distinctă, definind-o ca o fază în care personalitatea creatoare se documentează, selecționează și acumulează materialul informațional și experimentează chiar, în unele cazuri. Dar, după cum subliniază Andrei Roth, nu se poate concepe o acumulare simplă, mecanică a unor elemente disparate, ci înlănțuirea lor într-un anumit sistem care să corespundă naturii domeniului și problemei în care se manifestă creativitatea[10].

Inspirația, ca moment necesar al procesului creator, pare să fie și cel mai expus teoretizărilor contradictorii, poate și pentru că este cel mai dificil de surprins și fixat în fluxul creației. Ea este, în genere, momentul asociat fenomenelor de spontaneitate, frenezie afectivă, dispoziție creatoare, imprevizibil, iluminare etc.

Tudor Vianu numește inspirația momentul exploziv în care se desenează liniile generale ale operei viitoare. Ea este „soluția unei probleme și slăbirea unei tensiuni". Liviu Rusu o concepe tot din perspectiva creației artistice

---

[10] Andrei Roth, *Omul creativ*, Editura politică, București, 1976, p. 27.

— ca o „punere în conştiinţă" a conflictului creator cu ajutorul unei imagini sau a unei serii de imagini, ceea ce pare să sugereze asocierea organică a inspiraţiei cu intuiţia. Prin inspiraţie — afirmă el — lumea interioară a artistului începe să ia o formă mai precisă, ea fiind în acest sens primul moment de consolidare a lumii interioare.

Fără îndoială, inspiraţia, acest proces meteoric, este rezultatul etapelor anterioare materializate în studiu, acumulări informaţionale, experimentări şi cu toate acestea ea apare deseori creatorilor ca un produs impus din exteriorul conştiinţei proprii. Alţii, dimpotrivă, din perspectiva experienţei acumulate au conştiinţa indisolubilei legături între inspiraţie şi muncă sau travaliu susţinut.

Modul de manifestare a inspiraţiei şi resimţirea ei subiectivă de către creatori pare a fi condiţionat şi de particularităţile domeniului de creaţie. „Cînd un matematician ajunge la soluţia unei probleme, prin străbaterea tuturor etapelor unui raţionament, el n-are nici impresia unei inspiraţii şi nici nu trăieşte sentimentul spontaneităţii pentru că din lanţul ideaţiei sale nu lipseşte nici un inel. În cazul artistului inspirat, lipsesc însă multe inele între lucrarea conştientă, anticipatoare şi rezultatul ei tardiv şi neaşteptat, încît ceea ce apare în cele din urmă nu este resimţit ca fructul unei hărnicii mai vechi, ci ca darul spontaneităţii sale"[11]. Vianu simte, în final, nevoia să amendeze această tranşantă deosebire concedînd că situaţia se poate repeta şi pentru unii matematicieni, ca şi pentru toţi oamenii de ştiinţă. În sensul acestui amendament este formulată şi ideea lui W. I. Beweridge[12] care susţine că este eronată părerea potrivit căreia descoperirile (ştiinţifice) se fac prin acumulări succesive pînă la punctul în care generalizarea devine o problemă de logică elementară, ceea ce ar constitui o cale relativ uşoară pentru descoperiri. În realitate nici în creaţia ştiinţifică descoperirea sau invenţia nu pot fi concepute în afara inspiraţiei. Thomas S. Kuhn relevă convingător aportul intuiţiei sau al iluminării în trecerea de de la o veche paradigmă la una nouă, trecere care semnifică de fapt o veritabilă revoluţie ştiinţifică. Recunoaşterea anomaliilor unei paradigme şi

[11] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 291.
[12] W. I. Beweridge, *Arta cercetării ştiinţifice*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968.

criza care îi urmează în cadrul științei normale * „iau sfîrșit nu prin deliberare și interpretare, ci printr-un eveniment relativ brusc și nestructurat asemănător unei transformări de *gestalt*" [13]. Oamenii de știință pomenesc în asemenea împrejurări de „un văl care se ridică de pe ochi", o străfulgerare care îngăduie componentelor unui „puzzle", pînă atunci obscur, perceperea și înțelegerea lor într-o lumină nouă [14]. „Nici un sens obișnuit al termenului «interpretare» nu corespunde acestor sclipiri de intuiție prin care se naște o nouă paradigmă. Deși aceste intuiții depind de experiență, atît de cea obișnuită, cît și de cea uzuală, cîștigată cu vechea paradigmă, ele nu sînt logic sau fragmentar legate de elementele particulare ale acelei experiențe, cum se întîmplă în cazul interpretării. Dimpotrivă, ele concentrează porțiuni ale experienței pe care le transformă într-un flux experiențial diferit, corelat apoi fragmentar noii paradigme, dar nu și celei vechi" [15].

Am reprodus acest citat mai amplu întrucît ni se pare relevant pentru ideea că intuiția sau inspirația nu apar „ex nihilo", ci sînt atașate unei experiențe îndelungate și laborioase și în acest sens ele constituie punctul culminant și, totodată, justificarea etapelor precedente ale actului creator.

O ultimă etapă a procesului de creație este considerată după unii autori cea a *elaborării*, după alții cea *a execuției*.

Faza de elaborare este caracterizată printr-o activitate esențialmente conștientă. Creatorul se manifestă acum printr-o atitudine critică față de obiectul instituirii sale pe care se va strădui să-l integreze într-un tot clar și unitar. O premisă esențială a elaborării este schițarea unui plan în care sînt cuprinse directivele acestei elaborări. Elaborarea înseamnă, în ultimă instanță, exprimarea ideii sau imaginii creatoare într-un repertoriu de semne socialmente decodabile, apte să facă produsul creației comunicabil și accesibil grupurilor sociale interesate. În ceea ce privește descoperirea științifică, momentul analog, al verificării,

---

* Știința „normală" desemnează în concepția lui Kuhn cercetarea bazată pe paradigmă și tentativa de perfecționare, extindere și articulare a unei paradigme deja existente.

[13] Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 167.

[14] *Ibidem*, p. 167—168.

[15] *Ibidem*, p. 168.

implică traducerea în termeni verificabili logic și experimental a elementului sau relației descoperite.

Din perspectiva creației artistice sînt distinse uneori faza invenției sau a elaborării, considerată ca cea în care se consolidează viziunea artistică a creatorului într-un mediu omogen dat, și faza execuției, care traduce viziunea în opera propriu-zisă, aptă a fi comunicată, integrată într-un fel sau altul circuitului social al valorilor. Tudor Vianu este de părere că majoritatea artiștilor inventează (sau elaborează) executînd, așa încît distincția fazelor semnalate nu pare absolut necesară. Cu atît mai mult cu cît în geneza creației, indiferent de domeniul în care ea se manifestă, cele patru etape pe care le comportă nu sînt izolate, incomunicante, ci se interpenetrează mutual.

Cu privire la procesul CREAȚIEI ȘTIINȚIFICE se pare că se pot distinge uneori un număr mai mare de componente. Astfel, Sllye vedea pentru creația medicală o realizare în 5 faze : pasiunea științei, unirea spiritului creator cu experiența faptică, incubația, iluminarea, verificarea experimentală ; Hadamard, pentru creația matematică : documentarea, prepararea, incubația, iluminarea, verificarea, definitivarea ; Osborn, pentru creația științifică : orientarea, pregătirea, analiza, ideația, incubația, iluminarea, verificarea, definitivarea ; Gonseth : emergența problemei, recepția ipotezei plauzibile, punerea la lucru, impulsionarea rezultatelor spre punctul de plecare ; Popper : situația problematică, tentativa teoretică, eliminarea erorii, reformularea problemei ; Kuhn : conștientizarea anomaliei, criza declanșatoare de revoluție științifică, schimbarea paradigmei, instaurarea științei normale.

Fapt este că între aceste faze există similitudini evidente cu cele patru despre care se vorbește cu privire la creația artistică.

Activitatea cognitivă în general poate fi considerată ca totalitatea operațiilor ce stabilesc legătura între recepția semnalelor problematice și luarea deciziilor comportamentale în situațiile respective. „Trebuie menționat, subliniază C. Bălăceanu și Ed. Nicolau, că operațiile cunoașterii nu se aplică numai datelor rezultate rațional din tratarea informației recepționate care a dus la formarea percepțiilor și la recunoașterea lor. Aceste operații se aplică și datelor care rezultă din prelucrarea informațiilor stocate, fie că e vorba doar de o simplă ecforare (reprezentare, evocare), fie

de rezultatul unor adevărate operații asociative productive (activitatea imaginară)" [16].

După părerea noastră prima fază a procesului creației științifice — *orientarea* — pornește de la o cunoaștere de fond (denumirea lui Popper) sau cunoaștere comună (după Gonseth) care, constituind memoria științei, păstrează o cantitate de informație nefalsificată pînă în momentul respectiv. Putem vorbi de existența unui sistem de cunoștințe închegat (teorie — Popper, sau știință normală — Kuhn) care încearcă să transforme toate problemele ce apar în interacțiunea obiect științific — subiect științific în probleme care să-și găsească rezolvarea în sistemul existent. De multe ori se reușește aparent trecerea problemelor noi în categoria pseudoproblemelor și menținerea îndelungată a rutinei unei anumite paradigme științifice. În același timp, se produce însă o dezvoltare a informației prin pătrunderea metodologiei existente în profunzimea lucrurilor și prin stăruința ei de a depăși criza cu mijloace proprii, prin extinderea spațiului de argumentare. Apare atît de discutata tendință de supraviețuire (Kuhn) sau de conservare a sistemului sau rezistența la critică (Popper) sau rezistența centurii protectoare (Lakatos). Este folosită în această etapă la maximum imaginația reproductivă, substitutivă, asociativă în observația și experimentul științific etc. De fapt, descoperirea începe cu conștientizarea unor anomalii sau insuficiențe care au rezistat încercărilor de rezolvare în cadrul teoriei acceptate pînă atunci.

La rezistența acestora, evident, contribuie esențial imaginația interogativă a omului de știință, capacitatea sa de critică a datului, de îndoială continuă. Testarea cunoștințelor existente prin încercarea de dovedire a falsității lor se datorește în mare parte capacității omenești de anticipare speculativă. Proliferează acum imaginarea celor mai îndrăznețe alternative, simboluri și analogii ; este momentul cînd apare problema, fie ea „de tip behaviorist : se cunoaște scopul, trebuie găsit mijlocul pentru atingerea lui ; fie gestaltist : trebuie descoperită legea, proprietatea care să stabilească principiul rezolvării ; fie probabilistic : obstacolul în rezolvare este exprimat de necesitatea alegerii între alternative aparent egale ; sau informațional :

---

[16] C. Bălăceanu și E. Nicolau, *Personalitatea umană — o interpretare cibernetică*, Editura Junimea, Iași, 1970.

neconcordanța între cunoștințele existente și cele cerute impune obținerea de noi informații necesare" (după clasificarea lui Matiușkin) [17].

Momentul orientării poate fi provocat de o eroare, insuficiență sau anomalie apărută în oricare din etapele rezolvării altei situații problematice anterioare, fie ea teoretică sau practică. Se adeverește într-un anumit sens afirmația popperiană că știința evoluează din probleme în probleme.

Orientarea și *prepararea* se consumă deodată, presupunînd și un raport similar al informației cu imaginația și preponderența aceluiași tip de imaginație. Repetînd că demersul cognitiv în știință este mult mai complex, vom încerca în continuare analiza *ideației* ca moment central al procesului creației.

În această etapă prin psihic omul își codează în creier informația și programul activității sale, recurgînd în diferite situații la strategii tipice de rezolvare. Deși în cazul creației științifice rezolvarea problemelor este inedită, natura situației-problemă, procesul în care omul o recepteză și modul cum face el acest lucru sînt semnificative pentru construirea modelului interior al strategiei cognitive eficace. Se produce probabil o codare succesivă în creierul omului a atributelor și relațiilor relevante, subiectul devenind conștient de regulile de soluționare și psihic pregătit pentru atingerea noutății [18]. Pînă la acest moment sînt parcurse o serie de cicluri cognitive și depășite o serie de conflicte ale cunoașterii. Subiectul stabilește adesea și țelul și mijloacele pentru atingerea lui, el realizează în acest caz trecerea de la probleme ce-i apar intensional la forma lor extensională. Majoritatea rezolvărilor presupunînd atingerea succesivă a unor obiective parțiale, analiza psihologică arată că oamenii procedează la o împărțire în etape a drumului spre rezultat, pentru fiecare făcînd studiul posibilităților și o alegere. Se realizează în mintea omului o simulare subiectivă a experienței pentru a anticipa rezultatele și a prepara acțiunea, arată J Monod [19]. Simularea umană este, spre deosebire

---

[17] A. M. Matiușkin, *Klassifikația problemîh situații*, în „Voprosî filosofii", 16, nr. 5/1970.

[18] C. Bălăceanu și E. Nicolau, *op. cit.*

[19] J. Monod, *Le hasard et la nécesité*, Ed. du Seuil, Paris, 1970.

de cea animală, funcţie *creatoare* separată de activitatea neuromotrice şi realizată prin *simbolismul* limbajului. Singur omul poate vorbi experienţei sale subiective prin *imaginaţia* sa. Strategia stabilirii alternativelor pentru rezolvarea problemei, adică strategia intelectuală adoptată (fie ea prin încercări şi erori — Thorndike, fie prin variaţiuni întîmplătoare — Campbell etc.) este legată de tipul de problemă, dar şi de comportamentul subiectului. Conceptul de strategie cognitivă a fost definit ca abilitate a subiectului de a trece de la conotare la denotare. Pentru creşterea valorii euristice a unei anumite strategii ea trebuie să aibă capacităţi mari de anticipare şi generalizare, adică subiectul să poată anticipa pe baza unor combinaţii imaginate distribuţia diferitelor elemente şi posibilitatea mişcărilor de rezolvare. Ipotezele de anticipare şi generalizare implică regula probabilităţii suficiente.

Construind modelul cognitiv al situaţiei noi, subiectul merge dincolo de informaţia „cîştigată" atît în ce priveşte operaţiile cognitive (metodologia de cercetare), cît şi în ce priveşte volumul cunoştinţelor. Rolul ipotezelor, al informaţiilor negative, al verbalizării şi simbolizării în acest moment atestă acţiunea imaginaţiei creatoare, a gîndirii intuitive. Subiectul cunoscător, care încearcă să-şi adecveze obiectul şi să i se adecveze lui, realizînd ceea ce Piaget numea interoperaţionalitatea obiect-subiect în cunoaştere, are nevoie de anumite capacităţi creative.

Trecem, astfel, în al patrulea moment al procesului — *incubaţia* — menită a reduce incertitudinile şi a mări probabilitatea unei căi valabile de rezolvare, după ideaţia care uneori este deosebit de stufoasă, informaţia dobîndită fiind debordantă şi, prin bogăţia ei, confuză. În acest proces destul de puţin cunoscut în intimitatea sa se realizează o selecţie, o optimizare a informaţiei. Tondl vorbea de un tip de întrebare ce se pune cu predilecţie acum şi anume „care ?", spre deosebire de alte tipuri ca : „dacă ?" şi „de ce ?" care sînt importante pentru verificare şi explicare, demonstraţie ştiinţifică.

Dar este şi momentul în care factorii infralogici se dovedesc a fi constitutivi cunoaşterii ştiinţifice şi nu doar cadrul ce o influenţează. Se produc limpeziri şi inovaţii ce le putem înţelege doar acceptînd existenţa unui tonalizator afectiv, a unor trăiri infralogice care pînă la ora actuală sînt cunoscute doar prin exteriorizările lor. Este

interesant că omul ia o decizie sigură și uneori corectă fără o informație completă și o certitudine absolută. El capătă la un moment dat sentimentul certitudinii. Acest lucru se produce cînd probabilitatea subiectivă a corectitudinii procedurii atinge un anumit prag (moment exprimat de legea probabilității suficiente). Depășindu-se informația deținută se operează cu ipoteze care introduc incertitudinea, expectativa și tensiunea cognitivă activînd subiectul.

Iluminarea are loc în acel moment cînd ipoteza devine teză printr-un procedeu inductiv de care imaginația creatoare nu este, evident, străină. Preluăm observația lui Linhart că în decursul rezolvării problemelor se împletesc componentele inductiv-probabilistice cu cele logic-deductive, la început prevalînd cele inductive. În faza incubație-iluminare se intensifică comportamentul subiectiv orientat spre decizie (alegere), după care predomină deducția, fără a fi exclusă imaginația de tip constructiv și analogic din etapa verificării, evaluării, explicării.

Organizarea informației, a semnelor și relațiilor ei este foarte importantă pentru momentul identificării, iluminării deoarece dă posibilitatea unei priviri de ansamblu asupra semnificațiilor structurii informației dobîndite. Într-un model cognitiv interior eficace semnele nerelevante sînt inhibate, iar cele relevante întărite.

De aceea, posibilitățile de discriminare, diferențiere, generalizare și abstractizare sînt abilități indispensabile creatorului și sînt influențate de tipul de subiect cercetător și de modalitățile de memorie ce le posedă.

Pentru înțelegerea mecanismului psihologico-cognitiv care realizează descoperirea în știință se vorbește despre existența unei bariere cognitiv-psihologice în evoluția cunoașterii, în general, și în știință în special. Bariera are în prima etapă un caracter pozitiv pentru că ajută realizarea unei etape de cunoaștere pînă la epuizare și împiedică angajarea prea timpurie spre o nouă etapă, adică nu înainte de asigurarea condițiilor pentru descoperirea noii legi sau a noii teorii. Bariera nu se ridică automat și uneori ea devine obstacol pentru gîndirea creatoare. Este necesară deci învingerea ei prin realizarea unei trambuline, care în cazul descoperirii științifice devine un proces complex.

După ce s-a realizat învingerea barierei, inovația științifică se găsește în fața ultimei etape a ciclului cognitiv:

verificarea (punerea la lucru sau testarea, după expresia lui Gonseth și respectiv Popper). După Popper, formalizarea deductivă are valoare doar în acest moment ca modalitate de critică a teoriilor aflate în competiție. Asupra verificabilității adevărurilor științifice există un număr foarte mare de concepții. Cert este că, legat de ea, putem vorbi despre sistematizarea informației, despre aplicarea teoriei științifice și raportul ei cu tehnica. Fiecare din aceste probleme dense de sensuri ne reamintesc că modalitățile de verificare presupun și ele o anumită strategie cognitivă, iar cele prin care ideile științei sînt puse în acțiune presupun la rîndul lor o strategie a practicii. Existentă în toate formele sale în strategia umană, credem că, în cazul activității practice de invenție și inovație, imaginația lucrează mai ales în calitate de impuls constructiv.

Verificarea, încheind un ciclu al procesului creației științifice, deschide, în același moment, drumul altuia, foarte multe din întrebările ce vor incita imaginația din nou izvorînd tocmai din străduința științei de a se apropia cît mai mult de rigurozitate și claritate prin verificare.

Cele expuse despre modelele stadiale ale diverselor procese de creație (artistică, științifică etc.) atrag atenția asupra similitudinii anumitor etape, asupra funcționării capacității imaginative în aceste etape dar și asupra unor diferențe specifice în ceea ce privește rolul și modalitățile în care se realizează fiecare fază în artă și, respectiv, în știință. Se observă astfel că în domeniul artistic verificarea ține mai mult de public sau de critici, transformîndu-se într-un act de acceptare sau valorificare estetică, iar prepararea este o etapă mai puțin importantă. Spontaneitatea creației artistice refuzînd stabilirea conștientă a unor strategii complexe, specifice procesului creator din tehnică, se face mai degrabă o pregătire, o montare afectivă ; momentul crucial în creația artistică rămînînd iluminarea, căruia mulți îi atribuie un caracter irațional similar revelației sau extazului. În știință orientarea și prepararea sînt foarte importante, modul cum e pusă problema, natura materialului acumulat au importanță hotărîtoare pentru descoperirea științifică [20]. Iluminarea apare strîns legată

[20] Vezi *Despre creativitate (progrese, tendințe, direcții)*, C.I.D.S.P., București, 1973.

de asocieri și restructurări, iar verificarea ca momentul de afirmare valorică a creației științifice.

După toate cele arătate, ne putem ralia opiniei lui A. Moles după care „Savantul și artistul sînt fabricatori de forme noi în mediul social-cultural în care trăiesc. La origine, după cum am mai arătat, funcțiile lor par identice și răspund unei definiții comune... Problema creației se reduce la aceea a construirii de mesaje cu o anumită valoare de originalitate critică, în raport cu «stocul» de mesaje existente“ [21]. Deosebirea între aceste mesaje este legată de dimensiunile lor semantică, în cazul logosului științei și estetică în cazul universului artistic. Creatorul aduce în lume un lucru esențialmente imprevizibil, o informație, o formă, o structură care nu a existat înainte. Problema unicității și structuralității detectabile a creației umane a fost reintrodusă cu acuitate în cercetările epistemologice și estetice odată cu interesul pe care-l prezintă posibilitatea descoperirii unor modele ale „mecanismelor“ creatoare, cibernetice. Artistul și savantul sînt considerați din acest unghi de vedere ambii amplificatori de inteligență cu rol subversiv și progresist în același timp în circuitul cultural.

Dacă modelul structural genetic al creației poate fi adus pînă în faza în care analogia creație artistică-creație științifică devine izomorfism, în realitate procesele de instituire a descoperirii științifice și a operei artistice în toată complexitatea lor se diferențiază sensibil. Căci altfel, cum pe bună dreptate observa D. Ghișe [22], „dacă știința și arta ar fi entități identice unul din cei doi termeni ar fi inutil. În preistorie și în protoistorie a existat o gîndire-substanță în care mitul, imaginea, simbolul și conceptul nu se diferențiau; din ea s-au desprins însă cele două forme de manifestare a naturii intelectuale umane, de care vorbea Ath. Joja: arta ca funcție a imaginii și știința ca funcție a conceptului. Evoluînd distinct și ireductibil, arta și știința au construit universul spiritual al omului producînd complementar o mare parte din cultura omenirii. După D. Ghișe, ele pot fi privite ca modalități ale cunoașterii dar

---

[21] Abraham Moles, *Creația artistică și mecanismele spiritului*, în „Revista de filosofie“, nr. 2/1970, p. 173—174.

[22] Vezi D. Ghișe, *L'art et la science*, în „Revue roumaine des sciences sociales. Série de philosophie et logique“, nr. 1—2/1980.

tipologic diferite, deoarece adevărul artistic este de alt tip decît cel științific, fiind potențat, nu viciat de subiectivitate. Arta și tehnica produc ambele „artefacte", doar că produsul artistic diferă de cel tehnic, el conține o lume miraculoasă, secundă față de cea reală, dar în care omul se regăsește ca totalitate de sentimente și gînduri. Arta și știința creează universuri valorice, arta construiește centrată pe modelul axiologic uman. După cum remarca Taine [23], pe urmele lui Hegel, arta transformă ideile generale în fapte sensibile și concentrează faptele sensibile subordonîndu-le ideilor generale. Arta ne permite să sesizăm universalul încarnat sub aspectul particularului, singularului. Ea ne face să cunoaștem realitatea universalului în „mișcarea individualului".

Știința naște și ea o lume care nu e pură reflectare, o lume de concepte prin care instaurează însă un cîmp de înțelegere dincolo de lumea sensibilă. Explicația științifică este construcție în sensul de adecvare pentru subiect a obiectului. Știința nu constituie doar o lectură a lumii, ea creează un orizont operațional de inteligibilitate, producînd existențialul, abstractul, formalul, generalul.

Scopul oricărei lucrări științifice, scria Eminescu [24], e general, conlucrarea la știință urmărește nu dezvoltarea conlucratorului, ci a științei. Lucrarea omului de știință există numai în progresul științei care presupune înțelegeri generale. Opera de artă creează însă „priceperea" proprie, individuală.

Discutînd despre patternurile dezvoltării, despre natura inovației creatoare în știință, Th. Kuhn a descoperit că preocupări de bază pentru istoricul de artă precum rolul școlilor competitive și al tradițiilor incomensurabile și schimbarea standardelor valorice funcționează și în istoria științei. Ca atare, Kuhn a apropiat cele două domenii demonstrînd că dihotomia clasică dintre lumea valorică și lumea faptelor, dintre subiectiv și obiectiv, dintre intuitiv și inductiv nu separă total produsele aceluiași comportament spiritual uman, arta și știința. Ca reacție la exagerarea similitudinilor izvorîtă din lucrarea sa *Revoluțiile în*

---

[23] Vezi D. D. Roșca, *Oameni și climate*, Editura Dacia, Cluj, 1971.

[24] Vezi M. Eminescu, *Fragmentarium*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 30.

știință, Th. Kuhn[25] se simte dator să puncteze necesitatea unor distincții ce apar în trei zone : produsele activității omului de știință și a artistului, activitățile din care rezultă aceste creații, reacția publicului față de ele.

Astfel, scopul artistului fiind producerea obiectului estetic, el rezolvă probleme tehnice numai în acest scop, omul de știință are drept țel rezolvarea tehnică, esteticul devenind instrument pentru atingerea lui. Pe cînd colectivitatea științifică utilizează același set de soluții, reacțiile estetice și stilul de cercetare fiind diferite, membrii școlilor artistice au un stil comun, la ei soluțiile diferă.

Arta este esențial o activitate ce se adresează publicului într-un mod în care știința n-o face. Faptul că succesul unei tradiții artistice nu infirmă altă tradiție, face ca în artă să existe un număr mai mare de școli simultane. În știință colectivitatea care pierde este uitată, izgonită. Spre deosebire de artă, știința își distruge trecutul.

Artiștii își schimbă uneori din propria inițiativă stilul, oamenii de știință fac aceasta numai obligați, deoarece aceasta le impune să recunoască că tot ce au făcut înainte era greșit. În artă nu există nimic asemănător crizei unei tradiții științifice, observă Th. Kuhn. În știință, inovația e răspunsul la această criză. În artă inovația apare spontan și provoacă schimările, ea are în comunitatea artiștilor o valoare de prim ordin, definitorie pentru reușită. În cazul problemelor stilului și ale teoriei în artă și știință ne aflăm după părerea lui Kuhn printre situațiile în care „plătim pentru ignorarea a ceea ce este evident".

Trimiterea aceasta la problemele stilului pe care o face Th. Kuhn ne amintește de perspectiva stilistică din care realiza L. Blaga apropierea și diferențierea artei de știință. El începea prin a observa : „Termenul comun mai general care rezumă analogiile dintre artă și știință nu este acela al cunoașterii, ci acela al plăsmuirii"[26]. Tot aici se află însă și deosebirile. Pentru a le înțelege mai bine este absolut necesar să avem în minte concepția despre rolul unei garnituri noi de categorii introduse de Blaga, care aparțin subconștientului și care efectuează o a doua cenzură, si-

---

[25] Vezi Th. Kuhn, *Comentariu asupra relațiilor între știință și artă*, în *Tensiunea esențială*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982.

[26] L. Blaga, *Trilogia valorii*, ed. cit., p. 598.

milară cu cea pe care o realizează categoriile kantiene ale conștiinței. Această garnitură cuprinde categorii orizontice sau de perspectivă (spațiale — spațiu tridimensional, infinit, infinit ondulat, spațiu alveolar, spațiu plan ; temporale — timpul havuz, timpul cascadă, timpul fluviu), categorii de atmosferă (afirmare, negare, neutralitate), categorii de orientare (anabasic, catabasic, starea pe loc), categorii formative (individual, tipic, stihial). Asemănările și deosebirile dintre artă și știință se explică, în viziunea lui Blaga, pe baza bifuncționalismului sensibilității și al inteligenței. Ni se pare că dincolo de limbajul care de multe ori a încurcat pe cei ce interpretau textele lui L. Blaga, se găsesc la el filoane de mare fecunditate pentru tema aceasta atît de disputată istoric și atît de controversată azi. Deci știința și arta sînt similare întrucît sînt ambele procese de creație culturală, construcții pe plan ideatic sau intuitiv. Diferența apare în modalitățile de funcționare a sensibilității și inteligenței. Lumea sensibilă fenomenală, arată Blaga, oferă datele prime, semnele unor lucruri ascunse. Aceste semnale ale lumii datelor concrete adresează un apel la revelarea esențelor. De aici începe sarcina creației umane, care prin creații de cultură, între altele prin opere de artă și cunoaștere plăsmuitoare de natură mitică, metafizică sau constructiv științifică, caută să se apropie de aceste „esențe" (mistere, după expresia lui Blaga). Aici se petrece diferențierea : prima funcție a sensibilității în orizontul cunoașterii receptive produce apelul receptat și în plan științific și în cel artistic ; a doua funcție în planul categoriilor subconștientului, de care vorbeam mai sus, apare în artă la nivelul sensibilității modelate de categoriile așa-zis abisale. Sensibilitatea funcționează deci în artă într-o calitate diferită de sensibilitatea semnalizatoare ce apare și în a doua funcție transformatoare, creatoare. De aceea orice criteriu estetic trebuie să facă diferențieri între capacitatea receptorie și cea plăsmuitoare a sensibilității umane. Cenzura categoriilor stilistice separă esteticul artistic de frumosul natural, situîndu-le în orizontul unor ordini ontologice diferite. În cazul creației științifice categoriile stilistice nu funcționează la nivelul sensibilității, aici se manifestă numai prima funcție a simțurilor, cea de receptare-semnalare, în schimb apare bifuncționalitatea inteligenței. În cazul artei inteligența se manifestă doar ca orientare. În știință, inteligența funcțio-

nează ca orientare în natură, pe baza categoriilor cunoașterii receptive kantiene, dar și a celor stilistice de plăsmuire într-un cîmp stilistic. Blaga vorbește de două tipuri de cunoaștere : unul necesar în ordine biologic-pragmatică și altul apărut în ordine spiritual-intențională. Deosebirea între ele este similară celei între frumosul natural și cel artistic. Matricea stilistică unifică formele culturii, iar nivelurile la care se produce modelarea creatoare pe baza ei, le diferențiază. Arta e modelată la nivelul sensibilității, iar știința la nivelul inteligenței. Din multitudinea valorilor specifice artei în viziunea lui Blaga, amintim pe cele polare : mister (esență)-revelare sensibilă, unitate-multiplicitate, raționalitate-iraționalitate, spontan-construit, canon-originalitate, deosebite de valorile ce îndrumă spiritul uman pe planul cunoașterii științifice : adevărul-falsul, verosimilul-neverosimilul.

O altă legătură a științei cu arta o face un anumit ritm specific, după M. Ghyka [27], oricărei stări umane, dar mai ales celor creatoare. O stare de suflet care poate fi un tablou, un vers, un acord este de fapt un ritm iar ritmul e periodicitate și proporție și ordine rațională. Orice creație constituie punerea în fază a ritmului unui „eu". Uneori ritmul și acțiunea sa incantatorie sînt condensate într-un semn — *simbolul,* funcționînd estetic și ordonator pentru organizarea armonioasă a haosului și înlăturarea disarmoniei externe, pentru perceperea simpatetică a perfectei adaptări a operei de artă sau tehnice la rațiunea sa de a fi. Simbolul înseamnă „rezumat", „chintesență". Interpretările sale amintind de valoarea „cuvintelor puterii" și a numerelor magice, ne duc, susține M. Ghyka, la originile sincretice în mit ale imaginilor, cuvintelor și numerelor, materii prime atît pentru știință cît și pentru artă. Nuanța metafizică ce face din număr marele arhetip, simbolul esențial și totodată maestrul formelor culturii, s-a păstrat de-a lungul istoriei culturii umane. De la Pitagora și Platon la Russell și Cantor noțiunea de număr a dominat într-un fel Universul. Analogia (termenul grecesc pentru proporție), Cosmosul (Univers orînduit prin numere). Armonia și Simetria se păstrează continuu în estetică și matematică. Simetria constă în acordul măsurii dintre diver-

---

[27] M. Ghyka, *Estetica în teoria artei,* Editura științifică și enciclopedică, București, 1981.

sele elemente ale operei, între aceste elemente și ansamblu. Ca și în corpul omenesc, ea decurge din proporție — aceea pe care grecii o numesc analogia — consonanța dintre fiecare parte și întreg. Această simetrie e reglată de modul, etalonul de măsură comună pentru lucrarea respectivă, ceea ce grecii numesc numărul [28].

Concepția armonică, simfonică unifică matematica cu muzica și arhitectura prin existența în toate a muncii creatoare. Comparația dintre matematică, muzică, poezie și arhitectură a incitat spiritele de la Platon și pînă în zilele noastre. Claudel afirmă că inspirația poetică se distinge prin darurile imaginii și prin număr. P. Servien vede imaginația poetică analoagă numai ritmicii matematicianului [29]. Ritmul și metafora sînt căile prin care numărul și imaginea unifică arta și știința. Ele sînt procedee de integrare mintală care, după M. Ghyka, se bazează pe ideea lui Același în Altul, a Unității în Diversitate, a marelui principiu al Analogiei, Similarului în Diferit. Sinteza instantanee care revelează unitatea sau înlănțuirea unui ansamblu de concepte sau sentimente, distincte pînă atunci în conștiință, acționează asupra intelectului prin principiul hedonistic al minimului efort, al simplificării și armoniei [30]. Ea este esența oricărei analogii, a celei matematice a proporțiilor care introduce într-o compoziție geometrică jocul similitudinilor, a mărimilor măsurabile; dar și a celei artistice, unde percepția similitudinilor este creatoare, scoțînd ceva necunoscut la iveală. Analogia se avîntă pînă în străfundurile subconștientului și pune în mișcare sentimente și idei a căror armonie răsună la suprafață. Condensarea înțelesurilor este esențială și de aceea [31] poate exprima și cele mai abstracte speculații, transformîndu-se în simbol. Etimologic metafora înseamnă translație, transport, transfer. Ea ne poate plasa în zona de interferență a artei cu știința pentru că izvorăște din setea de a restaura congruența între lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte, din încercarea de a corecta un neajuns constituțional al spiritului omenesc, dezacordul fatal între concret și abstracțiune. De aceea, consideră Blaga, există metafora

[28] Cf. *ibidem*.
[29] Cf. *ibidem*.
[30] *Idem*, p. 135.
[31] *Ibidem*.

plasticizantă apărută sub presiunea condițiilor constituționale ale spiritului omenesc, pentru a întregi expresia directă a unor fapte, dar există și metafora revelatorie pentru a scoate la iveală ceva ascuns, sporind semnificația faptelor vizate.

S-a încercat o separare între artă și știință și prin faptul că simpatia ar fi de natură estetică, iar abstracțiunea de natură cognitivă. Cele două procese de conștiință ar fi diferite, ca atare, ar separa arta de știință. Întrucît simpatia e uneori cognitivă, iar abstracțiunea adeseori estetică, prin ele, arta și știința se și unifică. La primitivi abstracțiunea e o funcție estetică, susține L. Blaga, comentînd ideile lui Worringer [32], iar simpatia o funcție cognoscivă. Însuflețirea lumii se face prin cunoaștere, iar materializarea tendinței de a fugi prin abstractizare de natură (cu ajutorul simbolurilor necesarului și ale invariabilului dorite de primitiv) prin artă.

Apar, de asemenea, apropieri și diferențieri între „întreprinderea artistică", care asigură creația, prezentarea și difuzarea operelor de artă, și „instituția științifică" care organizează producția de informație. După caracterizarea lui G. Berger [33], ambele au rol educativ, de raportare la propagandă, de punere în circuit a valorilor culturale produse în domeniile respective. Existenta personalităților creatoare, a talentelor și a geniilor unifică cele două domenii, modalitățile de manifestare ale acestora le diversifică.

Raportarea critică la existent este si ea specifică și științei și artei. O critică mai mult exterioară operei de artă și o stare autocritică internă a științei constituie diferențe. Nevoia de originalitate, de învingere a autorității vechiului se dovedește comună nu numai științei și artei dar și moralei și politicii. Ideile comune ale lui Popper cu privire la dezvoltarea societății și a științei sînt după propria mărturisire cele legate de critică. „Numesc atitudine rațională capacitatea de a învăța din greșelile noastre. Atitudinea rațională se opune întotdeauna autoritarismului" [34]. „Cred

---

[32] L. Blaga, *Insemnări filosofice*, Editura Facla, Timișoara, 1977.
[33] G. Berger, *Artă și comunicare*, ed. cit.
[34] Bryon Magee, *Modern British Philosophy*, London, Secker Warbur, 1971, p. 79—80.

că știința este esențialmente critică, cred că ea se constituie din ipoteze îndrăznețe, controlate de o atitudine critică și că, prin urmare, știința poate fi descrisă ca revoluționară" [35]. Potrivit opiniilor lui Popper, observa Lakatos [36], știința este o revoluție permanentă, iar atitudinea critică, sufletul inițiativei.

Unificarea și diversificarea formelor culturii se produce după cum se poate observa mai ales în procesul creației, în care apar patternuri similare în artă și știință (de asemenea și în filosofie, morală, viață social-politică de care am hotărît însă să nu ne ocupăm aici), patternuri ale distrucției și construcției de modele specifice manifestării esenței revoluționare a omului. Comună apare și funcționarea imaginației ca distrugătoare și producătoare de imagini și concepte, și funcția simpatetică și empatică, și activitatea metaforizantă și simbolizatoare izvorîtă din funcționarea armonică, ritmică a spiritului uman în diversele sale posturi. Specificitatea formelor creației izvorăște din modalitățile diferite în care se manifestă procesualitatea și funcțiile amintite, din țelurile lor distincte, uneori complementare, din condiționarea specifică a activității personalităților creatoare.

Capitolul 4

Creația — factori biologici, psihologici, sociologici

Condițiile și factorii procesului creator marchează direcția, ritmurile și eficiența în care se materializează capacitatea creativității în anumite domenii și momente istorice. De aceea „mediatorii operatori" ai creației nu pot rămîne indiferenți nici unei încercări de abordare filosofică a tectonicii și genezei culturale. Zona de interferență a factorilor biologici, psihologici, sociologici dă un indicator global al posibilității performanței creatoare. Întrucît ne preocupă rolul creației și al revoluționării modelelor în di-

---

[35] K. Popper, *Normal Science and its Dangers*, în *Criticism and the Growth of Knowledge*, ed. I. Lakatos and A. Musgrave, Cambridge University Press, 1970, p. 55.

[36] I. Lakatos, *Falsification and the Methodology of Scientific Research Programmes*, în *op. cit.*, p. 92.

namica culturii, ne vom referi la factorii amintiți doar în măsura în care sînt semnificativi pentru înțelegerea mecanismelor ce nasc, înlătură și înlocuiesc anumite structuri culturale. Vom căuta cîteva repere ale interpretărilor creației din unghi de vedere biopsihologic și socioistoric.

Din perspectivă biofiziologică și psihologică o teorie recentă a lui Lumsden și Wilson[1] definește cultura ca suma constructelor mentale și a comportamentelor, inclusiv construcția și utilizarea artefactelor, transmisă de la o generație la alta prin învățarea socială. *Homo sapiens* atinge cel mai înalt stadiu al culturii datorită accelerării fără precedent a evoluției neuroanatomice (mărimea creierului) și a celei comportamentale.

Față de concepțiile opuse care explică evoluția umană fie prin determinare pur genetică, fie prin determinare pur culturală, perspectiva de care vorbim caută o cale intermediară pe care o numește culturgenetică. Se folosește pentru demonstrarea acestei teze termenul de „coevoluție" înțeles ca schimbare diacronică care are loc în două sau mai multe sisteme ce interacționează și sintagma „reguli epigenetice" însemnînd regularități ce canalizează dezvoltarea direcționată a unor trăsături anatomice, fiziologice, cognitive și comportamentale ale omului. Coevoluția se produce între cultură, generată și structurată de imperative biologice, pe de o parte, și epigeneza, care poate fi influențată de inovația culturală, pe de alta. Procesele epigenezei la nivel primar au un rol important în determinarea spațiilor perceptive (gust, miros, văz, auz), constituind începutul interacțiunii gene-intelect-cultură. La nivel secundar apar reguli de utilizare a unei anumite culturgene în funcție de preferințe față de complexitatea vizuală, comunicarea verbală sau nonverbală etc. Există, după părerea autorilor amintiți, o interacțiune între constrîngerile genetice exercitate asupra dezvoltării individuale și translarea regulilor epigenetice în patternuri societale. Pe baza acestei interpretări a evoluției umane se susține că mecanismele imitației conduc la modele de comportament și organizare a grupului, iar la nivelul inovației culturale se asimilează în perioade îndelungate de timp (legea celor o

[1] Vezi Ch. J. Lumsden, E. O. Wilson, *Genes, Mind and Culture. The Coevolutionary Process*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

mie de ani) culturgene ce impun anumite înclinații euristice. Culturgena cuprinde deci o arie de comportamente, artefacte și mentafacte transmisibile.

Nivelul la care a ajuns în zilele noastre cercetarea biologică, psihofiziologică, psihosociologică și lingvistică dirijează perspectivele filosofice asupra creației spre viziuni de tipul celei pe care și Noam Chomsky [2] o susține. O stare mentală inițială, cu un anume program genetic, determină în mare liniile generale ale cunoașterii și ale limbajului. Ea are reguli și reprezentări care constituie „competența gramaticală" înnăscută a omului, pusă în funcțiune de o „competență pragmatică" educată. Astfel, facultatea cognitivă și cea de creație se explică prin existența înzestrării genetice (gramatica universală) direct influențate însă de experiența social-istorică și de alte sisteme mentale cu care interacționează. În interacțiunea între determinarea genetică și modelarea social-istorică a fenomenului spiritual unele elemente scapă deplinei conștiențe, dar influențează creația intelectuală. „Gramatica universală", în sensul folosit de Chomsky, constituie matricea biologică a limbajului și prin el a funcțiilor cognitive și creative. Ea se impune pe baza unei analogii între facultățile fizice și cele cognitive ale omului ; în ambele cazuri un program genetic dirijează dezvoltarea anumitor structuri complexe produse sub influența declanșatoare a factorilor ambientali. Chomsky crede în existența unor structuri mentale care favorizează capacitatea umană de a elabora anumite teorii și interpretări pe baze empirice, sărace și propune înțelegerea procesului creativității pe baza unor facultăți cognitive înnăscute. Genurile literare, formele artistice fixe, tipurile de sunete care apar omului ca armonice se deosebesc de alte modalități artistice posibile dar neacceptate în virtutea acelorași facultăți. De aici posibilitatea descoperirii unei gramatici a artei, a teoriei științifice, a viselor (realizată în parte de Freud), posibilitatea unei semiologii generale, așa cum o concepe U. Eco, cuprinzînd principiile generale ale activității simbolice, imaginare și

---

[2] Noam Chomsky, *Rules and Representations*, Columbia University Press, New York, 1980 (după *Achiziția social-istorică și programare genetică*, de A. Iliescu, în „Științele sociale și politice peste hotare" nr. 1/1983.

intelectuale a omului, principii generate de o anume programare genetică.

Chomsky atrage atenția că nu e vorba de teorii sau creații artistice programate biologic, ci doar de faptul că mintea umană este dotată cu anumite predispoziții care pe baza experienței sînt puse la lucru, selectînd anumite forme și nu altele. Legat de această idee, care are, după părerea noastră, plauzibilitatea necesară pentru a putea fi inclusă în discuțiile actuale asupra determinărilor intelectualității și creativității umane, ne apare o posibilitate de înțelegere modernă a teoriei lui Blaga cu privire la existența în subconștient a categoriilor stilistice modelatoare ale activității cognitive și creatoare de cultură a oamenilor. Se cere remarcat faptul că Blaga observase deja înaintea descoperirilor actuale că există și un nivel de modelare constructivă care nu are determinare în experiența practică și nici nu se modifică pe baza proceselor de învățare. Categoriile spontaneității, deosebite de categoriile kantiene ale receptivității, prin nivelul la care funcționează, prin structura și funcția lor, sînt și ele apriorice, deci înnăscute în subiect. Deși filosofiile anterioare s-au ocupat, arată Blaga, mai ales de categoriile cunoașterii și uneori confuz de cele ale valorii de bine, frumos, adevărat, există o garnitură de categorii care țin de „ordinea și finalitatea spontaneității noastre“ [3]. Aceste categorii sînt de domeniul inconștientului și devin conștiente doar în anumite condiții. Ele stau la rădăcina tuturor plăsmuirilor umane de natură culturală, adică la baza cosmosului stilistic, la temelia însăși a stilurilor de viață și de cultură. Factorii infraraționali influențează și funcționarea categoriilor cunoașterii dar pe cea a categoriilor spontaneității o determină. Există categoria spațialității și temporalității la nivelul receptivității sensibile dar ea are un dublet orizontic înnăscut și neconștient ce apare în creațiile omenești. Aceste categorii se pot combina diferit între ele și prin aceasta creează matrici stilistice diferite de la regiune la regiune, de la epocă la epocă, de la popor la popor, ele dau variabilitatea creațiilor, pe cînd categoriile cunoașterii ecumenice dau universalitatea cognitivă. Realitatea psihică care participă deci la creație este mai largă decît conștiința, susține Blaga,

---

[3] L. Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 428.

ca și Chomsky. Ideea lor nu poate fi argumentată decît indirect, întrucît factorii extraintelectuali ne sînt inaccesibili în esența lor, manifestată numai prin amprente și afulgurații. Credința că nu pot exista fenomene psihice (vise, accente, atitudini, inițiative) fără sens și excluderea oricărui teologism îl duce pe Blaga la teoria personanței, dimensiunea care reflectă penetrațiile și iradiațiile inconștiente în conștiință. Fără personanță, viața conștientă ar cîștiga în precizie și luciditate dar ar pierde ca plasticitate. „Inconștientul împrumută conștiinței infinite nuanțe : vagul, neliniștea, contradicții de stratificare ... un adaos de aspecte paradoxale, de adîncitoare disarmonii și rodnice dezechilibre. Există în inconștient o magmă rămasă neghicită, o magmă de atitudini și moduri de a reacționa după o logică, alta, dar nu mai puțin tare decît a conștiinței, un ritm interior, un apetit primar de forme, o efervescență a închipuirii dătătoare de sens“ [4].

Gîndindu-ne la imaginație în sensul ei de nume pentru acel ținut al nimănui dintre sfîrșitul procesului receptiv și începutul celui expresiv, forțele imaginației se întăresc continuu prin personanța de care vorbește Blaga, influențînd direct procesele creației prin fluxul creator al reveriei, al gîndirii imaginare ce poartă și după părerea lui Bachelard „un sens, o lege și o logică specifică“ ce răzbate asupra creației în genere dar și a creației teoretice pentru că, după cum remarca și Jung, „Ideea poate fi considerată o angajare pragmatică a arhetipului imaginat într-un context istoric și epistemologic. Astfel se explică de ce raționalismul și demersurile pragmatice ale stiințelor nu scapă niciodată pe deplin de haloul imaginației și de ce în orice raționalism și orice sistem de raționamente poartă propriile fantasme“ [5].

Există deci diverse orientări cu privire la factorii creației : una de tip empirist, care nu acceptă vreo legătură între procese precum a ști, a înțelege, a crea (considerate rezultate exclusive ale experienței și învățării) și anumite stări fiziologice, psihologice, mentale determinate genetic și alta de tip Chomsky sau Blaga, care, negînd puterea empiriei și a învățării de a produce matricile subconștiente și conștiente ce regizează funcționarea gîndirii, le caută

---

[4] *Idem*, p. 42

[5] Cf. G. Durand, *op. cit.*, p. 73.

în structuri apriorice ale spiritualității umane, genetic transmise și care constituie factorii infraraționali ai creativității.

Pentru a evita pericolul biologist, cel psihologic și cel sociologist, care pîndește în anumite perspective asupra creației, unghiul de vedere antropologic poate fi o soluție, după părerea noastră, mai ales dacă luăm antropologia în sens de investigare complexă a omului „bazată pe asocierea a diverse metode și a diverse discipline și care într-o bună zi va dezvălui mecanismele tăinuite ce pun în mișcare spiritul uman“ [6].

Gilbert Durand, studiind antropologic motivațiile imaginației simbolice ca una din forțele implicate în toate procesele creatoare, constată pe bună dreptate că sînt înguste determinările stricte ale acesteia prin limbă, prin funcții sociale și tipare sociologice, istorice, prin gene rasiale sau determinările dual evoluționiste și psihanalitice, cele adaptate la lumea obiectivă siderală, tehnică și meteorologică combinate cu asimilarea lor într-o durată intimă psihologică, cele filologice, și că toate categoriile motivante ale simbolurilor se află la întretăierea între psihismul elementar și sistemul de elemente exterioare conștiinței. Pentru a cunoaște speța *homo sapiens* fără a proceda *a priori* prin exclusivisme și fără a opta în favoarea unei ontologii psihologice sau culturaliste, trebuie să ne situăm deliberat, arată Durand, pe un teren antropologic unde se produce la nivelul imaginarului „schimbul neîncetat între pulsiunile subiective și asimilatoare și somațiile obiective emanînd din mediul cosmic și social“ [7]. Imaginația nu e altceva decît procesul prin care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de subiect. Imaginația produce simbolul la intersecția imperativelor biopsihice și a somațiilor mediului, observă Piaget și Lewin. Imaginația parcurge traseele gesturilor animalului uman față de duritate, fluiditate, arsură, prelungite în instituțiile tehnologice și sociale, susține Bachelard. Orientarea antropologică în cercetarea imaginației, creației, culturii, întrucît se poate desfășura între limitele determinării biopsihologice și social-istorice a omului, ni se pare una din direcțiile cele

---

[6] Cl. Levi-Strauss, *L'antropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, p. 91.
[7] G. Durand, *op. cit.*, p. 48.

mai promițătoare de fundamentare a meditațiilor filosofiei asupra constructivității ideatice și imagistice umane.

Ideea arhetipurilor ca joncțiune între imaginar și rațional în producerea noetică, idee pe care o considerăm filosofică, s-a născut pe acest teren antropologic. Ea are numeroși reprezentanți ce au gîndit-o în modalități diverse, variațiuni însă pe aceeași temă : existența unor nuclee organizatorice în centrul manifestărilor umane ale imaginației : la Desoille „coeziunea psihică", la Piganiol „constelația de imagini", la Baudouin „polarizarea", la Bachelard „metafora axiomatică", la E. Minkowski „categorii vitale ale reprezentării", la Pieron „dominante reflexe", la Piaget „scheme afective" ca specii de categorii cognitive la nivel subconștient, „schema" ca schelet dinamic al imaginației la Bergson și Sartre, „prototipul, engrama, imaginea originară" la Jung, „structurile" la Levi-Strauss[8] și credem că nu putem uita nici „categoriile abisale stilistice" ale lui L. Blaga.

Prin ideea arhetipului se pot înțelege îmbinați factorii biologici (genetici sau nu) ai creativității umane cu factorii de personalitate, grupați în factori intelectuali (aptitudinali, atitudinali și de stil cognitiv) și cei nonintelectuali (motivaționali, afectivi, voliționali).

Creația utilizează toate dimensiunile și toate aspectele sub care se manifestă spiritul uman. Descoperirea științifică și realizarea artistică sînt regizate de structurile sociale, de concepțiile filosofice și etice, de calitățile cognitive, afective și volitive ale creatorului.

În manifestările personalității umane inteligența și creativitatea nu sînt entități distincte și independente, ci există în strînsă interacțiune. Cercetarea inteligenței se face pe bază de teste, de obicei asupra gîndirii convergente și nu asupra celei divergente (gîndirea creatoare de ipoteze), de aceea testele nu sînt întotdeauna destul de complexe pentru a descoperi adevărate personalități creatoare. Ele se referă la enumerarea sensurilor posibile ale unui termen ambiguu, a utilizărilor posibile ale unui obiect, la a imagina un sfîrșit pentru o istorie și studiază persoanele în funcție de cuantumul de inteligență rămînînd la nivelul aspectelor cognitive ale gîndirii. Dar factorii infraraționali

---

[8] Vezi G. Durand, *op. cit.*, p. 52.

nu au numai un rol virtual sau auxiliar cognitiv, ei funcționează chiar în structura proceselor de cunoaștere și creație. Opțiunile, sentimentele, pasiunile nu se opun din principiu cunoașterii, deși uneori se întîmplă și așa, ele participă la realizarea acesteia. Există deosebiri între cunoașterea obiectivă și cunoașterea subiectivă participativă, între cunoașterea spontană și cea științifică. Cunoașterea transfenomenală a devenirii, a unității concrete, a propriei persoane, a celuilalt, cunoașterea universală, metafizică, axiologică și religioasă nu se pot realiza fără elemente extraraționale. Intelectul este facultatea de reflectare a existentului, el cunoaște ceea ce este ; orice cunoaștere a valorii, a ceea ce trebuie să fie presupune și o abordare intuitiv-emoțională. Cunoașterea extrarațională nu poate constitui o cale autonomă de acces spre obiect, cu toate acestea deosebirea actelor intelectuale de cele extraintelectuale nu se constituie ca deosebire între acte „primar cognitive" și „secundar cognitive" [9].

Alice Heim [10] consideră că pentru a sesiza personalitatea creatoare sînt necesare două tipuri de teste : proiective și valorice. Proiectiv ar fi testul Rorschach, cu care se urmăresc nu numai semnificațiile date petelor de cerneală, dar și tipurile de răspunsuri după interpretarea statică sau dinamică, după orientarea asupra părții sau a totalității, asupra zonei colorate sau a celei albe etc. Testul presupune cunoașterea unor noțiuni de psihanaliză avînd avantajul că subiectul nu poate să falsifice voit răspunsurile ; el dă încredere subiecților bănuitori. El poate fi interpretat pe baza analizei factoriale, după baremurile fixe și, în același timp, prin interpretare liberă. Testul are defectul de a nu fi anonim și de a nu folosi cînd subiectul este foarte inteligent, pentru că sînt rari subiecții ce reunesc inteligența cu sinceritatea. Al doilea tip de test este inventarul de interese (studiul valorilor) ; el se ocupă de tipul de preferință între două preocupări, de ierarhizarea mai multor preocupări după preferință. Răspunsurile clasează interesele în diverse categorii. Îmbinarea testelor trebuie să se facă în așa mod încît ele să rămînă deschise, nepermițînd o apreciere tranșantă pentru că orice subiect reprezintă o

---

[9] G. Girardi, *Les facteurs extraintellectuels de la connaissance humaine*, în „Revue Philosophique de Louvain", 62, nr. 74/1964.
[10] A. Heim, *Intelligence et personnalité*, în „Impact", nr. 4/1971.

existență umană și nu o mașină demontabilă. Luîndu-se în considerare inteligența, nu ca facultate simplă, ci ca structură psihică și comportamentală ce-i permite individului adaptarea suplă la viață (iar în zilele noastre mai mult decît atît, adaptarea la adaptări — după expresia lui G. Berger), se constată că testele de inteligență rămîn valabile numai dacă țin cont de condițiile sociale, psihice și culturale în care se dezvoltă individul. Definirea operațională a inteligenței a fost realizată, putem spune, în 1905 de A. Binet, care întocmește o listă de probleme practice din viața cotidiană, clasate după dificultate, tranșînd apoi lista după vîrste. S-a introdus noțiunea de „vîrstă mentală" care a fost apoi completată cu cuantumul intelectual care era rezultatul împărțirii vîrstei mentale cu vîrsta reală. Testul risca multe erori, el a fost mereu dezvoltat și pînă la urmă legat de testele de creativitate, cum ar fi testele Wallach Kogan, care urmăresc capacitatea imaginativă cerînd subiecților : să arate tot ce pot face cu un anumit obiect sau să dea un număr cît mai mare de interpretări unui desen abstract. Testul Barron și Welsh, care distinge artiștii de nonartiști prin preferința primilor pentru figuri asimetrice față de figurile simple preferate de ceilalți demonstrează că nivelul de sensibilitate estetică apare foarte apropiat la artiști și oameni de știință, mai ales la matematicieni.

Creativitatea, remarcă R. B. Cattell și H. J. Butcher în lucrarea lor *Predicția succesului și a creativității*, nu include în cel mai înalt grad inteligența, deși ea este necesară într-o măsură anumită. Tabloul însușirilor creativității impune și alte trăsături ca independența, autosuficiența, uneori lipsa de sociabilitate, discreția și instabilitatea. „De multe ori în abordarea originalității se confundă superioritatea cu defectul, observații neuzuale trec drept originale, fie că aparțin omului de spirit sau prostănacului [11]. De aceea amplificarea aptitudinilor creative se poate face numai prin dezvoltarea spiritului într-o formă unitară și nu prin simplu exercițiu al gîndirii divergente sau al imaginației. Urmărind optimizarea procedeelor sale, căutînd să-și fortifice inteligența și creativitatea prin creșterea abilităților sale, omul încearcă să-și înțeleagă ca-

---

[11] R. B. Catell și H. Butcher, *The Prediction of Achievement and Creativity*, New-York, Bobbs Merrill, 1968, p. 272.

pacitatea de asimilare și de invenție, sau cel puțin să găsească elementele care o pot influența. De aceea după testare se trece la căutarea unor modalități de impulsionare a capacităților creatoare. Printre procedeele destinate a stimula creația, Osborn [12] vorbește de importanța datelor limită și a cotelor ideii. El amintește de locul și timpul cu cea mai mare valoare de impulsionare a imaginației la anumiți indivizi. Factorul șansă exprimat în termenul inspirație are importanță pentru că dă fir conducător spre realizarea creatoare. Inspirația este incontrolabilă, dar șansele ei pot fi înmulțite lărgind sfera observațiilor și cantitatea conceptelor științifice însușite. În acest sens șansa este rezultatul efortului, observația valorizînd inspirația care apare celor interesați într-o cercetare anumită. Perspicacitatea este o condiție a accidentelor fericite. Și unele erori pot să ducă la descoperiri. Perseverența capitalizează inspirația. Șansa furnizează fire conducătoare, ea introduce savantul în starea de alertă creatoare, după care este necesar efortul. Tehnica întrebării are posibilitatea de a pune imaginația în mișcare.

Osborn arată că eficacitatea oricărui proces depinde de suma energiilor puse în acțiune. Puterea de asociere este și ea influențată de efortul depus. Energia creatoare poate fi teoretic împărțită în două tipuri : emoțională și voluntară. Mulți psihologi au studiat și au demonstrat efectele impulsurilor emoționale asupra imaginației, a ideației. Osborn vorbește de energia emoțională ca influențînd imaginația prin următoarele ei aspecte : teama, care poate paraliza, dar și stimula ideația (o teamă continuă de intensitate mică), și pasiunile violente care fac de obicei ca imaginația să se exalte și să neglijeze judecata. Coerciția, dominația și amenințarea paralizează imaginația, majoritatea oamenilor gîndesc mai bine cînd nu sînt supuși unei presiuni excesive. Chiar teama de critică poate avea un efect deprimant asupra puterii de gîndire. Dragostea este după Osborn o forță de propulsare creatoare maximă, de exemplu, dragostea de patrie accentuată de dragostea pentru familie. Din punct de vedere psihologic s-a constatat că dragostea maternă, dragostea plină de ură și dragostea plină de durere, intensifică forța creatoare a individului,

---

[12] A. F. Osborn, *Applied Imagination*, Ch. Scribner's Sons, New-York, 1963.

deşi pot da naştere şi unor acte iresponsabile. Ambiţia, aviditatea şi adversitatea produc şi ele efecte stimulatoare ale creaţiei. Stimulenţii emoţionali pot în anumite împrejurări să devină productivi, dar ei sînt inconstanţi şi de obicei viciază puterea de raţionament, ceea ce pentru munca ştiinţifică este dăunător. Se insistă asupra valorii stimulenţilor voliţionali în creaţie (obişnuinţa şi curiozitatea sînt încadrate în grupa impulsurilor de tip voliţional) pentru că pot fi mai uşor controlaţi şi direcţionaţi raţional. Osborn subliniază efectele efortului asupra creativităţii ; talentul se materializează numai în cazul în care omul reuşeşte să impună un ritm de muncă susţinut creierului lui. Rezultat al întăririi voinţei, concentrarea apare drept cheie a creativităţii. Concentrarea este facilitată prin intensificarea interesului care poate fi natural sau creat artificial. Receptivitatea izvorîtă dintr-o curiozitate activă lărgeşte şi ea baza de dezvoltare a imaginaţiei. Perseverenţa este, de asemenea, necesară, relaxarea după un efort insuficient în aşteptarea inspiraţiei iluminatoare este de cele mai multe ori dăunătoare.

Există creaţii sau opere culturale care sînt rezultatul activităţii unui singur individ (un tablou, o poezie, o piesă de teatru etc.), care au deci o paternitate certă, şi produse ale unor creatori colectivi sau ale unor microgrupuri în sens sociometric (o cercetare ştiinţifică, un film, o emisiune de televiziune etc.).

Criteriul distingerii creaţiei după caracterul individual sau colectiv al instituirii sale este important întrucît acţionează cu funcţie de diferenţiere în fixarea *strategiei* activităţii creatoare şi a asumării responsabilităţii faţă de rezultatul actului creator.

Mai ales creaţia ştiinţifică este colectivă. Moles arăta că microgrupul poate uni capacităţi variate, adesea contradictorii ca originalitate, cultură, libertate, capacitate de sinteză, de analiză, sociabilitate, tenacitate etc. În condiţiile cercetării ştiinţifice colective, grupul imprimă dinamismul creator necesar şi curajul susţinerii unor idei noi, de asemenea, asigură originalitatea prin punerea continuă de probleme : cultura generală prin intercomunicarea între indivizi, recurgerea la metode euristice, dezvoltarea aptitudinilor de analiză şi sinteză inegal distribuite de la individ la individ, dar compensate în cadrul grupului ; sociabilitatea care creează aderenţă la ambiţia grupei ; tena-

citatea, susţinerea de către grup a continuităţii în efort ca şi păstrarea simţului umorului în faţa eşecurilor parţiale, care, astfel, nu devin inhibitoare ; capacităţile logice deductive, însuşirea limbajului ştiinţific. Toate aceste calităţi, rar întîlnite la un singur individ, pot fi mai uşor puse în comun într-o grupă de cercetare. Greutatea apare la realizarea operaţionalităţii acestei grupe pentru obţinerea eficienţei ei. Moreno demonstra că o grupă eficace se realizează prin legături între cinci pînă la zece oameni în cadrul căreia trebuie să se ţină cont de faptul că cercetătorul cu stilul său este un invariant fundamental.

Determinismul social funcţionează şi prin intermediul afectivităţii. Prin intermediul dorinţelor şi intereselor imaginaţia se nutreşte continuu din necesităţi sociale. Extraraţional nu înseamnă iraţional, ci doar infraraţional. Creaţia este un proces conflictual, dramatic, pasional, în care atitudinea revoluţionară, a negării datului, a polemicii cu existentul se manifestă şi afectiv prin curiozitatea, mirarea şi bucuria inovării, repulsia pentru banal. Sistemul afectiv controlează deschiderea la dialog a sistemului raţional.

Statutul de intruşi al factorilor infraraţionali, emotivi, volitivi în creaţie a fost creat mai ales cu privire la „omul de ştiinţă al cărui model era creaţia rece, emoţional dezinteresată, ghidată numai de dictatele unei logici impersonale şi de aspiraţia raţională spre adevăr“ [13]. Mecanismele psihologice şi cele sociale funcţionează însă şi în activitatea pur ştiinţifică.

Cercetările au dovedit că în ştiinţă există toate tipurile de caractere ; din faptele statistice s-au desprins printre trăsăturile spiritului ştiinţific frecvent : pasiune intelectuală, emotivitate specifică şi activism creator. A. Moles [14] stabileşte diferite tipuri de savanţi : sangvinici, a căror activitate se realizează fără regularitate, în crize de muncă, spre deosebire de flegmatici, care au o activitate continuă cu debit regulat. El deosebeşte experimentatori de teoreticieni, tenaci de diletanţi (care aduc o contribuţie sclipitoare şi adesea fecundă în ştiinţele în devenire, dar sînt

---

[13] Ian I. Mitroff, *The Subjective Side of Science*, Amsterdam. Elsevier, 1974 (citat după C. Mamali, *Cercetări ştiinţifice şi context social*, în „Revista de filosofie“ nr. 3/1978).

[14] A. Moles, *La creation scientifique*, René Kister, Geneva, 1957.

eliminaţi de ştiinţele constituite). Este interesant modul cum cîmpul conştiinţei şi culturii influenţează modalitatea de creaţie. Savanţii pot fi constructivi, deschişi sau meticuloşi şi înaintînd din problemă în problemă. În relaţiile cu ceilalţi ei pot să aibă tendinţe de a învinge sau a convinge. Aviditatea pentru cunoaştere este considerată de mai mulţi autori trăsătură specifică pentru omul de ştiinţă, ea presupune apetit insaţiabil de cunoaştere, cultură generală extinsă, curiozitate observaţională, uneori însă ea degenerează în aviditate materială sau de putere, căpătînd un aspect dăunător. Atitudinea filosofică faţă de valoarea adevărului contribuie la întregirea personalităţii savantului. Materialiştii care cred într-un adevăr obiectiv au interes pentru documentare, bibliografia pe care o întocmesc înainte folosind-o ca izvor al ideilor lor ; savanţii care văd adevărul convenţional ca regulă a jocului ştiinţific folosesc bibliografiile după elaborarea ideilor, referinţele fiind doar argumente pentru demonstrarea tezelor lor. Legăturile savantului cu filosofia nu se rezumă la aceasta ; concepţia despre lume, atitudinea filosofică (atitudinea lui „ca şi", „pentru ce", „pentru ce nu", atitudinea critică şi convenţionalistă) influenţează metodele euristice şi modalităţile de gîndire infralogică, tipul de imaginaţie utilizată. Moles face o interesantă schemă care leagă aceste trei dimensiuni ale creaţiei : atitudinea filosofică, metoda euristică şi modalitatea de gîndire infralogică :

Atitudine filosofică	*Metode euristice*	*Modalităţi de gîndire infralogică*
Filosofia lui „ca şi"	recodificare, transfer, matematizare	analogie
Filosofia lui „nu"	critică, revizuire, ipoteze	opoziţie
Filosofia lui „pentru ce ?"	sinteze, emergenţă, reducţie, fenomenologie	mitopoeză
Filosofia lui „pentru ce nu ?"	amestec de teorii, dezordine experimentală	continuitate, juxtapunere
Filosofia convenţionalistă	emergenţă, clasificare	formalism

Genialitatea este semnalată de potenţe speciale în toate aceste direcţii, uneori şi cu anomalii specifice. Majoritatea cercetătorilor ajung la concluzia că geniul constă din atingerea unei măsuri cantitativ ridicate a posibilităţilor amintite şi a unei îmbinări anumite de calităţi de altfel normale, existente şi la oameni obişnuiţi. El nu este o variantă calitativă a umanului, de aceea geniul virtual se poate realiza valorificînd potenţialul genetic doar în anumite condiţii sociale şi de mediu. Pentru înţelegerea funcţionării creativităţii este necesar deci să se aibă în vedere şi cadrele sociale ale creativităţii, categoriile socioprofesionale direct implicate în procesul creaţiei, demarcarea statutului, a relaţiilor şi funcţiilor creatorului în societate, rolul subiectului colectiv în specificul creaţiei sociale.

Creaţia în sens larg înglobează, după sociologul Fr. Ionas [15], întreaga producţie şi toate manifestările culturale. În sens restrîns o creaţie autentică este în opoziţie întotdeauna cu conţinutul şi formele culturale existente pe care le distruge prin apariţie. Ionas subliniază că în orice activitate există interacţiune între conformism şi inovaţie, conservatorism şi revoluţie, academism şi modernism. Creaţia este un principiu de viaţă şi libertate împotriva reificării vieţii economice utile şi a unei culturi stereotipe, este un efort perpetuu de a regăsi coincidenţa între gîndire, emotivitate, sensibilitate şi formele de expresie şi transmisie a lor. Orice om are o creativitate somatică ce se manifestă intermitent, luînd amploare în perioadele revoluţionare. Creativitatea genetică apare la grupe restrînse de creaţie şi se realizează prin contestarea valorilor existente. De obicei aceste grupe apar marginale, neadaptate, deviante. Totuşi ele sînt agenţii genetici ce modifică suprastructurile culturale ale societăţii, sînt genele mutande, purtate de creativitatea somatică, creativitate care are nevoie de un catalizator pentru a se concentra. La baza oricărei creativităţi stă emotivitatea, plăcerea, pasiunea. De obicei, societatea se străduieşte să provoace refularea acestor stări de hiperemotivitate perturbatoare pentru viaţa ei obişnuită. Aceste stări pot fi determinate de sensibilitatea sistemului nervos particular care percepe orice anomalie, de biografia individului, de mediul familial sau de condi-

---

[15] F. Ionas, *La problematique d'une sociologie de la creativité*, în „L'homme et la société", nr. 8/1968.

ţiile sociale. Din punct de vedere biologic, după unele păreri, omul poate fi privit ca un animal nevrozat. Adaptarea sa fiziologică trece mereu prin invenţiile tehnologice, unealta şi limbajul se suprapun stimulilor naturali controlînd relaţiile omului cu mediul său natural. Aceasta provoacă o stare de nevroză care dă naştere creaţiei ca un sublim între prăpastiile distrucţiei şi autodistrucţiei. Creatorul este dominat de subiectivitatea sa, creaţia devine operă cînd găseşte mijlocul de a fi comunicată, cînd găseşte drumul spre realizarea dialecticii solitudinii şi participării sociale.

Cu alte cuvinte, din repertoriul de structuri psihice de care dispune individul, doar unele sînt „eficiente" în contextul sociocultural dat, acestea fiind selectate şi devenind caracteristice pentru profilul psihic al membrilor culturii respective.

Din punct de vedere teoretic mai larg, s-ar părea că, dacă cele arătate se dovedesc a fi adevărate, atunci structura cognitivă a individului matur (fundamentală pentru structura de ansamblu a personalităţii sale) este dictată şi de legi ale *dinamicii motivaţionale,* nu numai de legi intrinseci sistemului cognitiv. Mai exact, *dispunînd,* în principiu, de întreaga gamă de structuri cognitive, individul este motivat cultural să le utilizeze pe acelea care au o „valenţă" pozitivă în cadrul „rolului" pe care îl ocupă în sistemul social din care face parte. Conceptele de „valenţă" (asemănător, în anumite limite, cu cel din teoria cîmpului a lui K. Lewin) şi de „rol" devin astfel principalii mediatori într-un sistem explicativ care ar încerca să analizeze funcţionarea psihică în raport cu determinările socioculturale [16]. Aceasta ar însemna că aşa cum creatorul realizează mediul cultural, mediul şi el influenţează creaţia. Arhetipul psihic, stilul, imperativele sociale, concepţia despre lume determină toate tipul de gîndire şi căile euristice urmate de inovator.

Creaţia nu este exclusiv expresia unor investituri psihoindividuale, ea reprezintă şi un mod de existenţă umană instituit sociocultural prin educaţie. Orice societate poartă în ea dialogul dramatic al forţelor conservatoare cu cele

---

[16] Vintilă Mihăilescu, *Structura cognitivă a individului şi determinările sale culturale,* comunicare la simpozionul „Personalitate şi cultură", Tîrgu Jiu, 1981.

inovatoare. Orice act creator este rezultat al „însumării“ motivelor individuale și al celor sociale. Chiar opoziția față de o societate existentă are determinare socială. Orice sistem social se exprimă prin creațiile sale determinate de specificul climatului organizațional. Sistemele sociale au și ele grade de creativitate, grade ce constituie indicatori ai funcționalității și viabilității sistemului respectiv. Atitudinea față de optimizarea acestei capacități umane diferă după specificul sistemelor sociale.

Progresul unei culturi, evoluția sa ascendentă pe spirala istorică implică, în afara creației artistice și științifice specializate legate de personalități intrate în memoria și conștiința omenirii ca vîrfuri ale creativității, și *creația colectivă* și anonimă a maselor. La nivel atitudinal-comportamental această creație se produce prin acumulări adeseori greu perceptibile, prin noutăți de semnificație minoră, care însă cumulate în timp pot conduce la dislocări esențiale.

Modificarea condițiilor materiale de viață, o nouă structură a intereselor într-un nou context social-politic conduc, în interacțiune cu alți factori (fluctuațiile demografice, migrațiile în noi medii, frecvența contactelor cu alte spații socioculturale etc.) la schimbări în comportamentul individual, grupal și social, la veritabile inovații în atitudinea și reacția practic-acțională față de cultură.

Din punctul de vedere al schimbării culturale comportamentul actual sau observabil este considerat de primă importanță în viziunea antropologilor culturali, îndeosebi ai celor de orientare comportamentistă, cum ar fi G. P. Murdock [17].

Ori de cîte ori comportamentul social deviază persistent într-o direcție, de la obiceiuri culturale stabilite, se ajunge la modificări, în primul rînd, în așteptările sociale și apoi în obiceiuri, credințe și reguli. În acest mod, consideră Murdock, obiceiurile colective se alterează și cultura se pune de acord mai bine cu noile norme ale actualului comportament. Orice eveniment care schimbă situațiile în care se găsește comportamentul colectiv, astfel încît acțiunile habituale sînt descurajate și sînt favorizate noi răspunderi, poate conduce la inovații culturale.

---

[17] George Peter Murdock, *How Culture Changes* in *Man, Culture and Society*, edited by Harry L. Shapira, New York, 1960.

Evident, viziunea în care Murdock concepe cultura este discutabilă, dar metodologic o serie de sugestii pot fi valorificate. Din această perspectivă ni se par demne de reținut modalitățile de schimbare ale culturii (în concepția lui Murdock cultură este egal cu obiceiuri colective), respectiv ale comportamentelor subiacente obiceiurilor. Aceste procese de schimbare sînt grupate convențional sub termenii de *inovație, acceptare socială, eliminare selectivă, integrare. Inovația* este definită drept formarea unui nou obicei — „habit", la un singur individ, care este ulterior acceptat sau însușit de ceilalți membri ai societății din care fac parte. O inovație își are originea într-un mecanism psihologic banal de însușire (învățare) și se deosebește de obiceiurile (habits) pur individuale numai prin caracterul social al acceptării sale. Murdock distinge cîteva variante ale procesului de inovare a comportamentului: 1) *variație* (modificarea ușoară a comportamentului habitual preexistent sub presiunea circumstanțelor care se schimbă gradual); 2) *invenția* (transferul de elemente ale comportamentului habitual de la un context situațional la altul sau combinarea lor într-o nouă sinteză); 3) *tentația* (poate da întîietate elementelor care indică o continuitate mică sau nici o continuitate cu trecutul); 4) *împrumutul cultural (cultural borrowing)* care a fost numit și difuziune (în acest caz inovatorul nu este originatorul unui nou habit, ci cel care introduce *(introducer)* acest habit, făcînd parte, în prealabil, din cultura altei societăți.

Al doilea proces major în schimbarea culturală este considerat *acceptarea socială.* Inițial, acceptarea socială începe cu adoptarea unui nou obicei de către un număr mic de indivizi, dar ea poate semnifica și transformarea respectivului obicei într-unul „universal" acceptat de către toți membrii societății.

Pentru desemnarea variatelor trepte sau grade de acceptare socială a fost propus termenul de „saturație culturală".

Procesul prin care unele obiceiuri își pierd vitalitatea, se restrîng ca sferă socială și eventual dispar se numește *eliminare selectivă,* considerat un alt proces major al schimbării culturale.

Tendința noilor obiceiuri de a conduce la schimbări adaptative în alte forme de comportament habitual și de a forma cu acestea un tot integrat este al patrulea proces important al schimbării culturale denumit *integrare*.

Procesele schimbării culturale trecute în revistă vizează toate obiceiurile existente în sînul unei colectivități umane și întregul comportament social subsumat. Fără îndoială, într-un sens larg, comportamentul cultural se suprapune celui social. Omul nu-și poate defini atitudinea și nu poate acționa în nici unul dintre domeniile existenței decît într-un mod cultural, în sensul implicării în orice act a unei tradiții culturale, a unei experiențe de cunoaștere și acțiune. În raport cu această perspectivă antropologică largă care conduce practic, în parte justificabil, la suprapunerea culturalului cu socialul, vom privi comportamentul cultural într-o perspectivă restrictivă. Acesta ar fi definit de *atitudinile și acțiunile subiacente ale individului sau grupului față de crearea, receptarea și socializarea valorilor culturale*.

„Atitudinea culturală presupune umanizarea obiectivității naturale și sociale, deci o proiecție a omului în lumea din afară, în sensul umanizării acesteia și a transformării ei în fapte de cultură“ [18]. *Atitudinea culturală* care se exercită în *cîmpul cultural* ca zonă distinctă a condiției umane este privită de Al. Tănase într-o permanentă, tensională și uneori dramatică relație de comunicare și intercondiționare în cîmpul axiologic al valorilor comune cu acele elemente de comportament care sînt aproape stereotipizate [19].

Din această perspectivă, istoria culturii ne apare ca istoria umanizării crescînde a existenței naturale și sociale a omului printr-un neîntrerupt proces de creație, cînd anonim și neobservat, cînd spectaculos, dar întotdeauna măsurînd capacitatea eminamente umană de a face dintr-o lume în sine o lume pentru sine, întotdeauna etalînd rezultatele acelei înzestrări care este imaginația creatoare: simbolică, științifică, artistică.

Pornindu-se de la certitudinea că forța creativă a omului constituie o sursă principală de bogăție și satisfacție se

---

[18] Al. Tănase, *Cultură și umanism*, Editura Junimea, Iași, 1973, p. 243.

[19] *Ibidem*.

iau măsurile de cultivare și optimizare a posibilităților de creație, se înființează instituții speciale pentru cercetarea condițiilor adecvate muncii creatorilor.

Concepută ca predispoziție general-umană cu centre de concentrare la nivelul anumitor grupe sau personalități, determinată de inteligență, moralitate, factori extraintelectuali, care pot deveni mai activi sau mai puțin activi, după cum sînt sau nu asigurate premisele unui proces eficient de selecție și apoi de stimulare a persoanelor dotate pentru creație, creativitatea poate fi stimulată pe mai multe căi; ne vom referi aici la cele trei căi — morală, financiară și de selecție valorică a cadrelor — stabilite de cunoscutul fizician Kapița pentru creația științifică.

Calea morală se situează pe terenul opiniilor științifice autentice, manifestate în dezbateri cu tonus spiritual ridicat. „La noi, scria autorul în 1964, discuții la înalt nivel aproape nu mai există, plăcerea disputelor științifice s-a stins... Trebuie să reactivăm viața științifică a Academiei. Este necesară și confruntarea internațională la care delegații să nu fie selecționați după metode birocratice, ci după calificarea științifică și profilul specializării" [20].

În privința căii financiare, Kapița arată că și atunci cînd fondurile alocate pentru știință sînt, în ansamblu, stimulatoare, folosirea lor este adesea birocratic limitată. Cu umorul ce îl caracterizează, autorul amintește un joc din vremea copilăriei sale. Se spunea: „V-a trimis stăpîna o sută de ruble, ce o să vreți aia să vă cumpărați. Dar alb să nu cumpărați, negru să nu vă luați și la nimica să nu spuneți nu... De unde se vede că nici măcar să cheltuiești o sută de ruble nu poți fără să recurgi la vreun șiretlic" [21].

La baza unei bune planificări trebuie să stea, ca principiu, recunoașterea faptului că în știință lucrul cel mai prețios este *creația*, așa că planul și bilanțurile trebuie astfel alcătuite încît să nu stingherească libertatea creației, ci s-o susțină. „Istoria științei arată că pînă și marea creație a fost orientată, iar orientarea ei poate fi determinată din vreme, atît în funcție de exigențele științei, cît și de exigențele etapei istorice" [22].

---

[20] P. L. Kapița, *Experiment, teorie, practică*, Editura politică, București, 1981, p. 13.
[21] *Idem*, p. 82.
[22] *Idem*, p. 49.

În munca de creație, controlul folosirii timpului de lucru este insuficient. Problema nu mai constă în a observa dacă cineva lucrează sau stă și meditează, ci constă în a urmări ce a realizat acesta, cum face, prin ce metode reușește. Conducătorul trebuie să fie interesat numai dacă cercetătorul produce ceea ce se așteaptă de la el și, dacă aceste rezultate se obțin în termenul de oportunitate prestabilit, crește gradul de autonomie a specialistului. Conducerea se axează pe probleme majore de coordonare, iar specialistul își desfășoară munca așa cum consideră el că este bine atîta vreme cît obține rezultate la nivelul așteptărilor.

Prezentînd un caz real de creație științifică la IFTAR, fizicianul român I. Ioviț Popescu [23] descrie procesele prin care se pare că a fost influențată descoperirea unei tehnici de contopire a metodelor de spectroscopie termoionică și optogalvanică (elaborate de E. Bădărău și I. Ioviț Popescu în 1964) și metodele de spectroscopie hertziană (elaborate de Theodor V. Ionescu în 1932) : decondiționarea membrilor echipei de cercetare prin schimburi de opinii, metafore, analogii (unele fără legătură cu sarcinile existente) și emiterea de idei vagi inițiale prin încercarea de fuziune a diverselor imagini, concepte și activități. Apare astfel o tehnică spectroscopică simplă, robustă, elegantă, descoperirea fiind rezultatul stilului creator de cercetare impus în activitatea colectivului și nu o simplă coincidență. Pe lîngă descoperirea făcută, producția științifică a grupului a crescut. Rezultate de acest tip, arată I. I. Popescu, nu pot fi scontate aprioric, pentru obținerea lor trebuie create condiții de decondiționare și de relaxare necesare zborului creator al imaginației, asocierii, evocării, gîndirii în alt mod. Printre meritele descoperirii a fost și acela că a facilitat rezolvarea unei probleme de cercetare planificată : perfecționarea laserilor în așa fel încît să se potrivească unei anumite substanțe pe care trebuie să o transforme în combustibil nuclear. Inovația a constat în inversarea problemei, găsirea unor noi substanțe prin plasmochimie, potrivite laserilor existenți. Astfel, o inspirată reformulare a problemei, schimbarea punctului de vedere, a „comutat“ cercetarea de pe un drum practic

---

[23] I. Ioviț Popescu, *Creativitatea și fizica*, Temă de proiect la Academia „Ștefan Gheorghiu", București, 1980.

închis, pe un drum nou relativ scurt și accesibil, la capătul căruia se văd multiple variante de soluții.

Astfel de exemple demonstrează că modelul instituțiilor administrative preluat de institutele de cercetare este total inadecvat deoarece face să se acorde importanță aspectelor nesemnificative în munca de creație științifică și să se neglijeze dezbaterile științifice, sprijinul moral acordat tinerilor cercetători. Autoritatea savantului nu se capătă prin poziția de ierarhie administrativ-birocratică, principala sa îndatorire, prin îndeplinirea căreia capătă autentică autoritate, este modalitatea în care participă la realizarea progresului rapid al științei.

Calea selecției valorice și a formării profesionale impune responsabilitatea organizatorică a savanților pentru depistarea talentelor și creșterea lor. Este tot atît de greu să găsești tineri cu mare vocație pentru creația științifică, cît și să descoperi savanți cu disponibilități în opera de selecționare a cercetătorilor. Cel mai adesea oamenii de știință foarte dotați nu-și asumă și sarcini de conducere. „Din această cauză funcțiile de conducere sînt ocupate de oameni cu deprinderi de administratori, fără putere de înțelegere a creației științifice, iar ca rezultat al acestei practici colectivele încep să funcționeze defectuos" [24]. Posibilitatea alegerii tinerilor dotați pentru creație este condiționată de înlăturarea rupturii între învățămîntul superior și institutele de cercetare, care a dus la orientarea unor facultăți spre educația scolastică, potențialul de asimilare fiind substituit aptitudinilor creatoare. „Asistînd la examenele pe care le dau aspiranții observ, scrie Kapița, că profesorii universitari prețuiesc de obicei nu atît studentul care mai mult decît orice înțelege, ci pe studentul care mai mult decît orice știe. Dar științei îi sînt necesari oameni care mai mult decît orice înțeleg" [25]. Din această perspectivă este limpede că integrarea învățămînt-cercetare este benefică nu numai pentru tinerii elevi și studenți, dar și pentru cercetători, care, fiind obligați să explice principalele legități în știință, vor fi obligați să le pătrundă ei înșiși mai bine. A preda este greu și se știe prea puțin la un nivel fundamental ceea ce înseamnă a învăța. Ocolind aceste probleme, mulți dintre profesori

---

[24] P. L. Kapița, *op. cit.*, p. 73.
[25] *Idem*, p. 17.

caută un refugiu în vechi prejudecăți; bunăoară, ei susțin că orice informație trebuie să provină dintr-o carte. În loc să transforme însăși experiența învățării într-o aventură nemaipomenită și pasionantă, recurgînd la diferite mijloace dramatice, filme, întîlniri efective în laboratoare cu adevărații creatori, ei se mărginesc să citească elevului o carte plictisitoare și așteaptă să vadă reconstituită această carte în ziua examenului. Dar există situații și mai grave: mulți profesori n-au pătruns pînă la structura conceptuală și la fundamentul filosofic a ceea ce predau. Ca rezultat, foarte adesea, ei nu predau decît un simplu „catalog de informații".

O primă primejdie care paște sistemele de învățămînt contemporane este infuzarea unui volum uriaș de cunoștințe, reflex firesc al dezvoltării științelor. Există pericolul avariției omului cultivat. Meditînd fără încetare la aceleași lucruri, el devine ca toți avarii victima propriei bogății din care nu se îndură să arunce nici o fărîmă. Se produce endoosmoza abuzivă a memoriei în rațiune. Or, spiritul trebuie să-și asigure în orice moment posibilitatea reconstruirii cunoașterii și pentru aceasta el are nevoie doar de existența axelor raționale.

Se impune deci ca omul de la catedră, programele de învățămînt să adopte o atitudine selectivă, o atitudine științifică, în fața fantasticului volum de cunoștințe acumulate. În evoluția psihologică a spiritului Bachelard vorbește de trei stări: puerilă — curiozitate naivă frapată de mulțimea fenomenelor simple evidente; profesorală — imobilă în păstrarea cunoștințelor și demonstrațiilor, bazată pe autoritate dogmatică; științifică — deschisă interesului inductiv, mereu în îndoială asupra drepturilor absolute, a abstracțiilor și adevărurilor existente.

În epoca actuală educatorii trebuie scoși neapărat din starea profesorală și trecuți în starea științifică. Pentru aceasta, pe lîngă eforturile pentru formarea unui solid bagaj de cunoștințe, adîncirea sensibilității, stîrnirea interesului pentru necunoscut și a pasiunii pentru muncă, școala este chemată să aibă în atenție și o altă componentă a personalității — imaginația. Din păcate, adesea aceasta este ignorată sau, mai rău, poate chiar inhibată. Pentru că ce altceva face un dascăl care oră de oră, zi de zi, an de an, monoton și plictisit, își repetă frazele ce curg rutinat, efectuînd din cînd în cînd doar mici modificări pe care ma-

nualul sau programa i le impun? Ai impresia că evoluția cunoașterii în știința respectivă (pentru că oricum li s-ar spune, discipline sau materii, cunoștințele transmise în școală sînt totuși științifice) a înghețat în momentul cînd un astfel de profesor și-a formulat primele planuri de lecție, la începutul carierei sale sau poate mult mai înainte, cînd și-a scris cursul profesorul lui la facultate.

Pentru justificarea unor astfel de situații sînt invocate uneori pretențiile pedagogice sau timpul scurt care nu permite divagații. Dar nu se strecoară oare sub aceste pretexte și teama celor pregătiți mediocru de curiozitatea elevilor? Curiozitate care i-ar putea pune în situația de a nu se descurca în cazul în care părăsesc domeniul „sacru" al manualului bine buchisit.

În școală se predau adevăruri clare, zice-se cuceriri științifice „definitive". Dascălul care își îndrăgește profesiunea, făpturile pe care le modelează, nu poate însă consimți să-l azvîrle pe tînărul adolescent în viață cu un sistem rigid de gîndire, cu o mecanizare funcțională a raționamentelor, cu un orizont general îngust și dogmatic, mai ales că astfel de adevăruri „definitive" și „absolute" nu există în știință. Cunoștințele de care sîntem azi capabili, spunea Gonseth, nu sînt predicative. Vreau să spun că nu sîntem în posesia nici unei certitudini care poate fi socotită independentă de progresul continuu al cunoașterii.

Impactul ulterior al tinerilor cu relativitatea adevărurilor „sfinte" ce trebuiau știute pe de rost în școală, îi dezorientează pierzîndu-se astfel în van o cantitate enormă de energie intelectuală. Instruirea școlară nu trebuie să fie o mașină care să producă în serie capete rutinate, ce se derutează cînd află că atomul sau funcția se pot defini și altfel decît scria în cartea de fizică sau matematică, existînd și alte păreri asupra scriitorilor învățați decît cele din manuale.

A învăța pe alții presupune întotdeauna a te învăța pe tine. Procesul de căutare a unei forme clare de expunere te obligă uneori să privești dintr-un unghi nou fenomene abordate stereotip.

Știința conducerii științei, arată Kapița, trebuie fundamentată pe studierea legităților proprii muncii colectivelor de cercetători și pe studierea experienței marilor savanți și marilor organizatori ai științei. Preocupările lui Rutherford, conducătorul laboratorului Cavendish din Londra

unde Kapiţa a lucrat 13 ani, sînt pe larg descrise[26] ca un model de menţinere a atmosferei propice creaţiei, de capacitate a unui mare savant de a nu-şi invidia elevii pentru succesele lor. Rutherford spunea adesea că tinerii nu permit savantului să se împotrivească noului, de aceea scepticismul ce apare la oamenii de ştiinţă singurateci, fără discipoli tineri, nu l-a încercat nicicînd. Corectitudinea sa era cunoscută, cerea ca orice idee care nu-i aparţine autorului să poarte menţiunea sursei. Aprecia independenţa de gîndire, iniţiativa, individualitatea creatoare şi căuta să pună în evidenţă personalitatea colaboratorilor săi. Tînărul, chiar atunci cînd este talentat, are nevoie de succes, altfel îşi poate pierde încrederea în sine, spunea el. Şcoala de cercetători în fizică care a fost laboratorul Cavendish a stat la baza experienţei de organizator pe care Kapiţa a aplicat-o cu succes în organizarea Institutului de fizică teoretică de la Moscova şi pe care a împărtăşit-o întregii lumi ştiinţifice.

Rolul personalităţii creatoare se cere recunoscut. Este necesară însă pentru aprecierea corectă a lucrărilor originale o colectivitate numeroasă cu un anumit grad de cultură. După părerea savantului sovietic pierderea unor priorităţi în fizică de către savanţi ruşi, precum Lomonosov şi Petrov, s-a datorat, în primul rînd, lipsei unui mediu cultural şi ştiinţific în stare să aprecieze şi să comenteze la justa lor valoare descoperirile făcute la un moment dat[27]. De aceea o bună organizare a activităţilor ştiinţifice nu se reduce la crearea condiţiilor materiale corespunzătoare, ci sînt necesare în plus condiţiile pentru aprecierea corectă a rezultatelor cercetării. Structurile cele mai stimulative sînt cele care, recunoscînd autenticele valori, impulsionează apariţia şi dezvoltarea altora.

Oamenii trebuie învăţaţi să iubească şi să aprecieze munca savanţilor şi atunci ei vor contribui prin stimulare morală la progresul cunoaşterii ştiinţifice.

Prezentarea realizărilor ştiinţei, a modalităţilor în care s-au obţinut şi a influenţelor ce le pot avea asupra gîndirii ştiinţifice, asupra convingerilor filosofice şi a dezvoltării tehnicii trebuie să urmărească şi sporirea preţuirii opiniei publice pentru oamenii de ştiinţă, preţuire care însufle-

---

[26] *Idem*, p. 165.
[27] *Idem*, p. 219.

țește munca savantului și contribuie la crearea acelui entuziasm atît de necesar activității creatoare [28]. Valoarea socială a ideilor științifice și tehnice trebuie explicată oamenilor dornici să o înțeleagă. După părerea lui Kapița, cei mai fericiți oameni sînt creatorii. Ei nu-și separă timpul în două componente, timp ocupat și timp liber. Ei trăiesc pentru munca lor pe care o consideră rostul propriei existente. De aceea, pregătirea pentru creație poate fi una din soluțiile crizei pe care ar putea să o nască creșterea exagerată a consumului. Dorința de a dobîndi noi bunuri materiale apare, de obicei, în lipsa unor preocupări de altă natură. „Oamenii de știință, care efectuează o muncă de creație intensă nu-și cheltuiesc timpul pentru a-și asigura mijloace materiale foarte mari" [29].

Gîndirea creatoare, în general, și în marile ei concentrații la personalitățile inovatoare poate fi privită ca izvor al progresului economic, al echilibrului social, al înaltei spiritualități culturale. Căile importante de sporire a productivității oamenilor de știință sînt căi de sporire a creativității. Educarea capacității creatoare trebuie să înceapă însă din copilărie. Curiozitatea, fluența imaginației, sinceritatea expresiei, receptivitatea, sensibilitatea analogică, autonomia, îndrăzneala sînt trăsături specifice copiilor care de multe ori sînt inhibate pe parcursul vieții. De aceea prima cerință a proceselor educative ni se pare a fi aceea de a nu reprima atracția copilului spre gîndirea independentă și spre inovație. De altfel, cercetările psihologice au dovedit că integritatea și valoarea, excelența și demnitatea umană, realizarea liberă neînstrăinată a omului, depind direct de independență și creativitate. Depășind cadrul unui complex de însușiri omenești, actul de creație ține de impulsul interior al omului de a se realiza, el devine criteriu valoric pentru gradul de umanizare. Încă din copilărie satisfacția și succesul individului se leagă de creație. Deci canalizarea prin educație a energiilor psihice și de autoafirmare în această direcție urmează cursul firesc al naturii umane. Ea este direct legată la copii de nevoia de cunoaștere, de aceea atitudinea scrutătoare, capacitatea de a pune întrebări, de a depista erori, de a experimenta, de a descifra sînt foarte puternice. Prin

---

[28] *Idem*, p. 111.
[29] *Idem*, p. 376.

legătura sa cu independenţa şi libertatea de alegere şi acţiune, activitatea creatoare conduce la autocunoaştere şi autoafirmare, favorizînd dialogul cu sine şi cu cei din jur.

Acceptîndu-se că individul are o zestre ereditară, se constată că numai educaţia poate transforma în realităţi potenţele sale creatoare. Mediul are o mare importanţă în evoluţia progresivă a personalităţii. După cum arătam, există numeroase discuţii cu privire la ponderea posibilităţilor înnăscute şi a capacităţilor dobîndite în procesul creaţiei, foarte rar însă se neagă importanţa condiţionărilor şi a factorilor biologici, psihici, sociali, culturali în realizarea actelor inovatoare. Pornind de la înzestrări native se poate accelera ritmul punerii lor în aplicare prin procese de învăţare. Procedeele sînt de o mare diversitate şi se referă în primul rînd la crearea unei atmosfere de încredere şi stimulare a copilului. Sentimentul de siguranţă psihologică descătuşează şi sporeşte forţele creatoare întrucît individul devine conştient de valoarea, demnitatea şi răspunderea sa. Înlăturarea blocajelor emotive, perceptuale, culturale trebuie efectuată fără căderea în starea de anarhie şi „laissez faire“ ; eliberarea de conformism şi steoretipie fără înlăturarea ordinii şi logicii din gîndire. Fluxul de cunoaştere pe care-l emite profesorul nu este în educaţie un scop în sine. El trebuie să faciliteze copiilor deschiderea unor căi spre cultură şi efectuarea unor experienţe proprii în care să se producă conştientizarea esenţei creatoare, inovatoare, revoluţionare a omului. Sînt indispensabile pentru aceasta punerea elevului în situaţii concrete de creaţie prin descoperirea de probleme, formularea de întrebări, găsirea căilor de rezolvare. De fapt, chiar procesul educativ este un act de creaţie, un mare profesor este un mare creator, descoperitor şi inventator al unor mijloace, metode, posibilităţi de formare, influenţare şi transformare a personalităţilor umane.

Stimularea, educarea capacităţilor creatoare nu se încheie cu vîrsta şcolară, ea rămîne o cerinţă la fel de actuală pentru adulţi. Ideea „educaţiei permanente“ nu pierde din vedere creativitatea. Tehnologiile de perfecţionare a gîndirii exploratoare, divergente, fundamentate de G. Guilford şi F. C. Barlett (1958) adeveresc confesiunile autoanalitice ale unor celebri savanţi care au sesizat că deprinderile şi eficienţa intelectuală se pot dezvolta prin antrenarea proceselor naturale de gîndire.

În viziunea lui E. W. Linnott, creativitatea apare ca o însușire comună întregii materii vii, ajungînd la om la nivelul cel mai înalt. După Maslow creativitatea ar constitui o manifestare a nevoii de autorealizare a persoanei, care atinge plenitudinea în anii maturității. Deoarece se constată că potențialul de creație umană rămîne în mare parte nefolosit din cauza barierelor cognitive, intelectuale și de gîndire curentă (stereotipie și rigiditate în judecată, preferința pentru căi bătătorite de raționament, fixitate funcțională etc.), sînt necesare progrese și tehnici complexe în primul rînd pentru înlăturarea tuturor piedicilor, apoi pentru creșterea puterii creatoare. Numărul metodelor propuse este mare, demersurile lor diferite ; brainstormingul, inventica, sinectica, check lists, ingineria valorii. matricele de descoperiri reprezintă aceeași încercare de a spori performanțele creative prin influențarea factorilor ce le determină, respectiv imaginația, anumite aptitudini emoționale și voliționale, anumite deprinderi comportamentale, proceduri raționale și atitudini etice și filosofice.

Partea a II-a

CREAȚIA — CONTINUITATE ȘI DISCONTINUITATE, DETERMINISM ȘI LIBERTATE

Capitolul 1

Revoluțiile în știință și dinamica paradigmelor culturale

O anumită civilizație se constituie drept un moment de echilibru al creației în tumultul simultan de distrucție și construcție de stiluri. O anumită ordine tehnică, logică, estetică, morală caracterizează aceste momente. După Élie Faure „Civilizațiile ..., aceste oaze semănate de-a lungul timpului sau împrăștiate în spațiu, ici izolate, colo întrepătrunzîndu-se, dincolo contopindu-se, încercînd schițe succesive ale unei înțelegeri spirituale unanime între oameni, înțelegere posibilă, probabilă, dar menită fără îndoială, dacă se realizează, să apună, să moară, să caute în ea și în jurul ei materiale innoitoare. O civilizație este un fenomen liric și îi apreciem calitatea și măreția prin monumentele pe care le ridică și le lasă în urma ei. Ea se definește cu atît mai bine cu cît ni se impune printr-un stil mai impresionant, mai viu, mai coerent și mai durabil... Din acest punct de vedere, de exemplu, Egiptul de acum cinci mii de ani, China de acum cinci secole sînt mai civilizate decît America de azi, al cărei stil abia urmează a se naște“ [1]. Se pare că momentele de echilibru cultural se succed datorită continuelor perturbații ale așa-numitelor coduri genetice socioculturale, perturbații produse prin inovații, împrumuturi, asimilări. Restructurarea culturală este permanentă și ea are loc și parcelar și global. Între două limite de stabilitate maximă și minimă ale acestui proces se poate constata existența unei paradigme

---

[1] Élie Faure, *Istoria artei*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 48—49.

culturale. Punerea în discuţie a problemei continuităţii sau discontinuităţii în înlănţuirea acestor sisteme culturale înscrie, după părerea noastră, similar cu teoriile asupra dinamicii ştiinţei, perspective cumulaţioniste, mutaţioniste şi sistemic-dialectice [2].

Viziunile sistemic-dialectice au cea mai mare capacitate de a ne orienta în complexa mişcare a formelor culturii, iar în ceea ce priveşte încercarea de a găsi locul creaţiei în dinamica culturală, o astfel de orientare ne dă posibilitatea de a privi creaţia ştiinţifică, artistică, filosofică, materială ca modalităţi de producere a unor subsisteme culturale care, fiecare în parte, nu epuizează intenţionalitatea culturală a unei epoci, dar contribuie prin specificul ei la naşterea şi finalizarea unui anumit sistem cultural, în care interacţiunea acestor modalităţi este semnificativă. Pe baza lor se poate înţelege şi tendinţa continuă a autonomizării proceselor de creaţie artistică, ştiinţifică, filosofică, tehnică, autonomizare necesară tocmai pentru a putea înfrînge pe cont propriu, la momentul oportun, paradigma unei anumite culturi şi civilizaţii învechite suprapusă peste propria ordine care şi ea, la rîndu-i, se cere inovată.

Din perspectiva sistemic-dialectică se poate înţelege istoria culturii ca istorie a creaţiei continue. „Efortul omului de a desprinde din animalitate elementele rudimentare ale unei armonii sociale depăşeşte în putere esenţială toate eforturile noastre următoare de a realiza pe planul spiritului armonia superioară la care, de altfel, nu vom ajunge niciodată. Baza edificiului uman este alcătuită din descoperiri cotidiene . . . Aici se află unicul punct de plecare al abstracţiunii miraculoase, al formelor celor mai purificate de orice urmă de experienţă, al celui mai înalt ideal. Şi tot aici trebuie căutată măsura umilinţei şi puterii noastre [3]". „Primele cuvinte, primele ritmuri reproduse după bătăile inimii şi zgomotul naturii, primele podoabe au fost instrumente practice de adaptare intelectuală la legile rudimentare descoperite de ştiinţa primitivă. Sublimul uman apare în capacitatea omului de a obţine şi de a

---

[2] Vezi pentru caracterizarea acestor viziuni, Angela Botez, *Dialectica creşterii ştiinţei*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1980.

[3] É. Faure, *op. cit.*, p. 54.

rupe continuu echilibrul dintre știința sa și dorința sa, prin creativitatea care se manifestă în căutarea unei noi armonii produse în jurul său prin spirit, printr-o lume imaginară care va deveni treptat realitatea sa adevărată și rațiunea sa de a acționa“ [4].

Întrebarea ar fi : de ce caută și de ce strică oamenii acest echilibru ? De ce posedă ei dorința de creație și dorința continuă de critică ? O interesantă perspectivă poate deschide răspunsului la această întrebare : conceperea creației spirituale ca fuga omului după nemurire. „Dacă nimeni nu se poate sustrage morții — scrie Ath. Joja — cel puțin este admisă dominarea ideală a morții, încredințînd memoriei oamenilor într-o formă ce se înalță la universalitate gesturile și gîndurile muritorilor. A-și înălța propriul eu deasupra contingenței și banalității cotidiene, a-și înălța propria individualitate la splendoarea universalității și, apoi, a le perpetua peste generațiile succesive, a le impune memoriei — iată spre ce tinde în ultimă analiză arta“ [5]. În acest sens omul se opune morții în toate sferele creației sale ; conștient sau nu, el impune libertatea personalității sale prin ordonarea contingențelor într-o anume structură necesară, prin adăugarea unor obiecte modelate de imaginația sa Universului existent. Știința, atît ca gîndire — reflecție, cît și ca gîndire creatoare se include în aceeași tendință a dobîndirii universalului. Aspectul contingent, trecător al lucrurilor nemulțumește spiritul, îl dezorientează, deoarece omul aspiră să surprindă raporturile necesare ale fenomenelor. Odată prinse într-o anumită ordine, neliniștea sa creatoare îl îndeamnă să cerceteze valabilitatea acestei ordini, să o critice, să o schimbe iar. Idealul filosofic astfel născut se hrănește, în ultimă instanță, tot din necesitățile compensatorii ale ființei umane. Atitudinea temerară, graba omului spre sinteză filosofică a produs și anticipații fericite ale unor legi care doar apoi au fost confirmate de știință.

Dar mai plauzibilă ne pare motivarea creației în nevoile practicii. O perspectivă de tipul celei pe care D. D. Roșca o susținea și pe care noi o includem în familia celor de orientare sistemică dezvăluie cele trei mari forme de exis-

---

[4] *Ibidem*, p. 60.
[5] Ath. Joja, *Filozofie și cultură*, București, Editura Minerva, 1978, p. 37.

tență pe care le cunoaștem — anorganicul, biologicul și spiritualul în strînsă interacțiune. „Considerată într-o astfel de perspectivă, cultura este fundamentată în legile naturii. Este o prelungire naturală a acesteia. Și, ca atare, este necesară. Adică a trebuit să fie creată în anumite momente ale vremii infinite și în anumite porțiuni ale spațiului nemărginit“ [6]. Ea s-a născut pentru a sluji idealul omului de a stăpîni lumea pe baza căruia a apărut și ideea cunoașterii integrale și mitul raționalității integrale. Rezultate necesare ale tipului de cultură europeană, ele produc acea autonomizare a spiritului științific explicabilă, dar fără fundament real. Stilul pozitivist al științei s-a extins la întreaga cultură europeană adeverind existența unor sisteme culturale cu specific detectabil. Dacă subiectivismul asiatic exprimă lumea interioară folosind drept mijloc lumea exterioară și în religie și în știință și în artă și în filosofie, morală și politică, obiectivismul european descrie o lume exterioară admisă, reflectată și controlată de lumea interioară a omului, în toate domeniile amintite [7].

Ideea după care obiectivitatea absolută poate fi atinsă prin știință este specifică unui anumit tip de cultură „sențială“, cum vom vedea că o denumește P. Sorokin, cultură a cărei „aroganță“ a încercat să situeze știința într-un loc privilegiat în cîmpul creației, să o impună artei, moralei, practicii. Se pare că ne aflăm, astăzi, în perioada de intrare în criză a acestui tip de cultură scientistă. După părerea lui R. Berger, chiar noțiunile de adevăr, obiectivitate și imparțialitate sînt cetăți pe cale de a fi părăsite. Comunicarea contemporană a scos știința și arta din limitele unui grup de inițiați, ceea ce a dus la sustragerea lor din cadrul regulilor și convenienţelor acceptate pînă acum, la accelerarea și amplificarea ritmurilor lor de dezvoltare, impunîndu-se astfel o nouă strategie culturală. Oricare ar fi mesajul științific, estetic, politic, problema ce se pune este a-i cunoaște valoarea, fapt posibil doar prin raportare la eficiența acțiunii umane. Se poate observa că, după o îndelungată încercare de autonomizare, sistemele culturale etalează sincretismul formelor din care se compun. Cu toate deosebirile recunoscute, actul creator se realizează, în

[6] D. D. Roșca, *Existența tragică*, București, Editura Fundației pentru literatură și artă, 1934, p. 73.
[7] É. Faure, *op. cit.*, p. 88.

esență, în cadrul tuturor acestor forme, similar fiind elementul unificator al culturii. De aceea, nu ni se pare întîmplător că tocmai perioada care a adus în centrul atenției abordărilor de filosofia culturii creația a sesizat și caracterul sistemic al culturii și nevoia studierii tuturor formelor sale în dezvoltare. Astfel că epistemologia nu mai eludează astăzi știința în contextul descoperirii, critica de artă și estetica nu-și mai permit detașarea temporarală de obiectul de studiu, pătrunzînd în miezul experiențelor producătoare de artă, iar filosofia culturii sesizează idoneismul subsistemelor culturale, dizolvarea trecutului în prezent și a acestuia în viitor, dialectizarea influențelor. Orice concluzie este privită și ca întrebare, orice creație drept critică, orice critică drept creație. Este epoca adaptării la adaptări, a inovării inovației, este epoca conștientizării proceselor creației și a creației conștiente a acestor procese. Trăsătură generică a personalității umane, creativitatea caracterizează modul specific de raportare a aspectelor raționale la cele emoționale în diferite tipuri de cultură. Linia de demarcație între obiecte își pierde din rigoare, iar democratizarea culturală produce interacțiuni neașteptate între subsistemele sistemului cultural. Această situație evidențiază faptul că niciodată nu s-a judecat în abstract absolut, ci în funcție de structuri foarte inegal elaborate, pe baza unor metode și probleme ce aparțin vîrstei culturale a omenirii. A existat dintotdeauna o relație strînsă între disciplinele cunoașterii și cîmpurile culturale conexe : artă, morală, religie, filosofie, iar valorile din toate aceste zone ale culturii au fost influențate de comportamentul și practicile specifice comunității umane, în afara cărora comunicarea nu este posibilă. Activitatea educativă care a însoțit primii germeni de cultură a avut scopul de a acredita valorile, ideile, comportamentele de care membrii au nevoie tocmai pentru a constitui un grup cu un spirit coerent și o viziune coerentă asupra lumii, pe care Foucault o numea „epistemă" [8].

După Sorokin [9] ar exista în istoria omenirii trei mari tipuri de sisteme culturale caracterizate după modalitățile

---

[8] R. Berger, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976.

[9] P. Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, American Book Comp., New York, 1937.

de concepere a naturii ultime a realității naturale și, în consecință, valoarea umană supremă. Acestea ar fi : lumea este de natură sensibilă, experiența noastră o poate surprinde ; lumea este suprasensibilă, suprarațională și ca atare surprinderea ei este iluzorie ; lumea este parțial sensibilă, parțial rațională, ea nu poate fi surprinsă experimental în întregime.

Structurarea lumii culturale, constituită în viziunea lui Sorokin din semnificații, valori și norme (planul ideologic) care se manifestă în conduitele indivizilor umani (plan comportamental) și în planul material etalează trei forme sistemice ale culturii : ideațional, sențial și idealistic, forme ce se succed ca fazele unui ritm. În dezvoltarea lumii grecoromane și occidentale din secolul XII î.e.n. pînă la sfîrșitul evului mediu, cele trei faze s-au repetat de două ori ; după secolul XV faza sențială a apărut a treia oară și se află într-o etapă de declin. Lumea greacă a secolelor XII—IX î.e.n. este perioadă sențială, a secolelor IX—VI î.e.n. — ideațională, iar în secolul V î.e.n. — idealistică. Secolele IV—V e.n. reprezintă o perioadă sențială, urmată de una ideațională în secolele V—XII, după care secolele XII—XIII — perioadă idealistică, iar secolul XIV — perioada sențială.

Analize cantitative ce folosesc criteriul numărului descoperirilor științifice și invențiilor tehnologice în diferite perioade arată că o perioadă de mari descoperiri este și una cu multe descoperiri. Curba invențiilor în științele pozitive confirmă previziunile. Există două creșteri în lumea grecoromană, maxim în secolele VI—IV, declin în secolele III—II și alt maxim în secolul I. Se constată că producția intelectuală și cea artistică sînt legate direct de atitudinea filosofică. Există o legătură logică și cauzală între premisele culturale și sistemele epistemologice corespondente. Cele opt variabile filosofice studiate pentru caracterizarea tipurilor de sisteme culturale l-au dus pe Sorokin la concluzia că în cazul culturii ideaționale se îmbină idealismul cu etica principiilor absolute, cu fideismul, absolutismul, indeterminismul, realismul, eternalismul, universalismul integralist ; în cazul culturilor sențiale, materialismul cu etica fericirii, cu empirismul, relativismul, determinismul, nominalismul, temporalismul, singularismul ; iar în cazul culturilor idealistice, ele se combină.

Se dovedește că omul nu este nici perfect logic și rațional, nici perfect ilogic și irațional, tendința lui generală fiind determinată de o anumită atitudine față de realitate care este implicit o atitudine filosofică. Astfel, personalitatea sențială care crede că lumea poate fi schimbată în favoarea omului (personajele ei caracteristice fiind întîlnite frecvent în cadrul civilizațiilor industriale contemporane, iar în istorie oameni precum Caesar, Lenin), avantajează progresul științific. Tipul de mentalitate opus, care crede în natura suprasensibilă a lumii, în obligația omului de a se adapta pasiv inhibă creația.

Deoarece o anumită atitudine tranșantă nu poate fi total și definitiv adecvată, la un moment dat forțele creatoare interne ale culturii respective pun în evidență zonele vulnerabile și nasc rațiunile de decădere a unei culturi. Spengler sesizase fenomenul cînd susținea că o cultură nu moare, ci se sinucide. În acest mod funcționează continuu un principiu de schimbare imanentă în cadrul fiecărui sistem cultural, principiu al cărui purtător constă în puterea creatoare a sistemului respectiv. Distrucția sistemelor culturale are o determinare internă și una externă. Dialectica acestor impulsuri provoacă schimbarea calitativă a unui sistem cultural cu altul.

Din Renaștere și pînă astăzi se pare că tipul de cultură specific este cultura sențială. Primele ei realizări au fost dezvoltarea fără precedent a științelor naturii și a invențiilor tehnice. Organele de simț au fost considerate arbitru suprem pentru judecarea lumii, tot ce era suprasensibil a fost declarat inexistent. Cultura angajată pe această cale a dus însă la senzorializarea concretă a lumii, la egalizarea omului cu celelalte organisme vii și tratarea lui ca atare, putînd fi suprimat la nevoie. Consecințele acestui tip de cultură au dus *in extremis*, după Sorokin, la lagărele de exterminare. Absolutizările ei au declanșat criza care se consumă în zilele noastre. Noua cultură ce se va impune ar fi una de tip idealistic, adică una de sinteză globalizatoare sistemică, o cultură constituită ca un ansamblu dinamic ale cărui părți interdependente sînt artele, disciplinele filosofice, doctrinele științifice, construcțiile juridice, sistemele etice etc.

Constatăm că în cadrul așa-numitei culturi sențiale care s-a desfășurat începînd cu secolul al XV-lea, creația științifică a dat tonul dinamicii celorlalte forme de cultură : fi-

losofia, arta, morala, politica, dar a și suferit influența acestora. Ni se pare semnificativ pentru înțelegerea caracteristicilor acestei etape din istoria sistemelor culturale descrierea modalității în care istoria științei s-a împletit cu istoria filosofiei, a modalităților în care creația unui Copernic, Newton, Einstein, creația din biologia și științele sociale ale secolului al XX-lea au produs revoluții în știință, declanșînd mutații în perspectivele filosofice și prin acestea, mai departe, în viziunile morale, politice, artistice. Știința a creat posibilitatea industrializării, iar industrializarea a devenit în epoca noastră o caracteristică generală a culturii. Cunoașterea și emanciparea au democratizat cultura și astfel arta, comunicarea, opinia și critica devin de masă. Nici știința nu poate evita creația colectivă și cerințele de popularizare. *Feed-back*-ul propriei acțiuni de ridicare la cunoaștere a unei mase mari de oameni se face simțit în chiar întreprinderea științifică. O nouă filosofie cu privire la știință și rolul ei se închează în această perioadă. În ordinea istoriei, sistemul cultural sențial care se încheie azi a apărut și s-a impus din secolul al XV-lea pînă în secolul al XX-lea și a parcurs : revoluția științifică modernă, care a creat un anumit tip de știință ale cărei trăsături au fost generate de epoca Renașterii, s-au definitivat în secolul al XVII-lea și s-au estompat la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea ; R.S.T. contemporană care a demarat în secolul al XIX-lea atingînd apogeul în secolul al XX-lea și intrînd în criză în a doua lui jumătate cînd se profilează o nouă revoluție științifică. Referitor la revoluția științifică modernă o interesantă pledoarie privind implicarea orizontului filosofic în evoluția științei face S. Ghiță. Separînd interpretările care transformă Renașterea într-o perioadă de declin a evului mediu, în directă legătură de continuitate cu acesta, de interpretările care văd în Renaștere o mutație culturală, un moment de absolută discontinuitate, care duce omenirea spre progres, autorul înscrie Renașterea ca un element distinct în istoria privită ca desfășurare dialectică a elementelor de continuitate culturală. Spiritualitatea creatorilor Renașterii îmbină noul spirit artistic cu o nouă metodă științifică, dînd existență așa-numiților artiști-ingineri, preocupați atît de artele plastice, cît și de artele mecanice. Ca nimeni altul, Leonardo da Vinci semnifică unitatea între artă, știință, tehnică, filosofie specifică mentalității activiste a Re-

naşterii. Surprinderea procesului de apariţie a teoriei heliocentrice a lui Copernic contribuie la descrierea modalităţii în care paradigma ştiinţei aristotelice va fi modificată de revoluţia ştiinţifică modernă. Descoperirea lui Copernic nu a fost impulsionată de ipotezele filosofice asupra structurii cosmosului, care intuiau într-un fel sau altul falsitatea geocentrismului, ci prin confruntarea teoriei ptolemeice cu observaţiile astronomice acumulate pînă la el. Numeroasele neconcordanţe reieşite din aceste confruntări nu-l determină pe Copernic să aprecieze drept greşite observaţiile, cum se obişnuia, ci teoria însăşi. În acest moment se marchează „începutul unei reînnoiri radicale în dezvoltarea astronomiei şi a ştiinţei exacte, în genere, începutul aşa-zisei ştiinţe noi“ [10]. După părerea noastră, concepţia lui Copernic a constituit în Renaştere începutul revoluţiei ce a produs ştiinţa modernă. La Copernic teoria heliocentrică nu a fost o pură ipoteză matematică, cum s-a crezut multă vreme ; ea a avut semnificaţie fizică, impunînd înlăturarea ipotezelor speculative din astronomie. Este adevărat că abia Galilei explicitează şi argumentează schimbarea metodei de cercetare din fizică, dar metoda cunoaşterii ştiinţifice suferă schimbări şi la alţi oameni de ştiinţă ai Renaşterii precum Tartaglia, Benedetti, Stevin, Vesalius care, deşi mai păstrează elemente tradiţionale, se deosebesc de adepţii ştiinţei aristotelice prin faptul că înlătură metafizica din explicaţiile lor, bazîndu-şi concluziile pe observaţii şi măsurători matematice. Fizica se leagă direct de operaţiile practice inginereşti. Eul cu speculaţiile sale şi simţul său comun este izgonit din ştiinţă.

Pe bună dreptate revoluţia ştiinţifică modernă poate fi caracterizată ca o revoluţie ştiinţifică generală, ca un lanţ de cuceriri şi transformări fundamentale ce duc într-un interval mai îndelungat la schimbarea radicală a modului de a privi Universul şi la mutaţii structurale în întreg sistemul cunoaşterii ştiinţifice, ca o modificare a structurii ştiinţei, metodologiei şi idealului ei explicativ, a locului pe care îl ocupă ştiinţa în cultură, în raporturile cu filosofia şi condiţia umană [11]. Revoluţia ştiinţifică modernă s-a desfăşurat pe parcursul a 500 de ani, începînd din secolul al

---

[10] S. Ghiţă, *Orizonturi filozofice în evoluţia ştiinţei moderne*, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti, 1981, p. 66.
[11] S. Ghiţă, *op. cit.*

XV-lea pînă în secolul al XX-lea, deşi mutaţii ştiinţifice denumite adesea revoluţii au fost numeroase în diferite ştiinţe. „Revoluţia ştiinţifică nu poate fi concepută izolat, realitatea a dovedit că marile perioade revoluţionare din istoria omenirii sînt complexe de mişcări transformatoare care se desfăşoară pe parcursul mai multor secole şi care modifică radical nu numai ştiinţa, arta, filosofia sau politica, ci şi tehnica, economia, structurile sociale. Astfel, revoluţia ştiinţifică începută cu Copernic a reuşit să impună noul univers al ştiinţei abia după ce perspectiva aristotelică a fost înlocuită cu cea newtoniană. Efervescenţa revoluţionară a acestei perioade a deschis un capitol inedit al raporturilor omului cu mediul natural şi social. Procese revoluţionare complexe au adus pe prim-plan industria, ştiinţa şi democraţia burgheză care au înlocuit agricultura, religia şi autocraţia feudală"[12].

Orice revoluţie în cunoaştere are dimensiuni sociale, cosmologice, epistemologice şi antropologice. Schimbarea atitudinii faţă de tipul de savant şi de menirea sa constituie semnificaţia socială a revoluţiei ştiinţifice moderne. Experimentul practic, *artele mecanice* nu mai sînt privite ca o preocupare inferioară discuţiilor speculative. Academiile care iau fiinţă cer explicit orientarea cercetărilor pe baza nevoilor practice şi excluderea oricăror preocupări metafizice. Semnificaţia cosmologică constă în înlocuirea imaginii unui cosmos-organism cu un univers-mecanism. Mecanica cerească şi mecanica terestră se unifică într-o viziune la naşterea căreia telescopul şi microscopul au contribuit din plin. În cadrul acestui univers menirea epistemologică a ştiinţei este să descrie cum au loc fenomenele şi nu să caute cauza lor esenţială, care este, în viziunea savanţilor epocii, de domeniul metafizicii. Se produce ruperea epistemologiei de ontologie şi se deschide calea absolutizărilor pozitiviste. Cerinţa măsurătorii exacte transformă ştiinţa calitativă, aproximativă a lui Aristotel în ştiinţa cantitativă, exactă a lui Bacon. Orice opinie neriguroasă este exclusă din sfera ştiinţei. Matematica devine grila de citire a cărţii naturii, pierzîndu-şi valoarea metafizică pe care o avea la Pitagora şi Platon. Ştiinţa nouă creează o nouă dimensiune antropologică eliberată de cos-

---

[12] A. Botez, *Dialectica creşterii ştiinţei*, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti, 1980, p. 159.

mologie şi teologie, dar subordonată dimensiunii fizicaliste. Natura a devenit obiect de exploatat şi de stăpînit, armonia natură-cultură urmărită de ştiinţa tradiţională a dispărut. Vechea ştiinţă dădea omului înţelepciune, dar fără putere deplină, noua ştiinţă i-a oferit o mare putere, dar fără înţelepciunea necesară.

Limitele ştiinţei moderne se fac simţite începînd cu secolul al XVIII-lea, cînd enciclopedismul pune problema reunificării metodei filosofice cu metoda ştiinţifică. Revoluţia ştiinţifică modernă se încheie şi apar primele semne de criză în cadrul curentelor universaliste din epoca luminilor. În procesul crizei ştiinţifice se produc mai ales frămîntări ale conştiinţei epocii, perioada de declin a revoluţiei moderne reflectîndu-se cu deosebire în orizontul filosofiei care naşte absolutizări în aducerea în prim-plan a problemelor cunoaşterii (Bacon, Descartes, Hobbes, Gassendi, Kant). Vulnerabilitatea modelului cultural impus de spiritul ştiinţei moderne fusese sesizată de Pascal şi Goethe, devenind explicită la Schelling şi Hegel. Se produc înfruntări acerbe între adepţii perspectivei pozitivist-mecaniciste şi filosofii ce sesizau pericolele ruperii adevărului din triada ce o face cu binele şi frumosul.

Revoluţia în ştiinţă începută cu Copernic, Kepler şi Descartes, definitivată de Newton, a creat o nouă imagine a lumii, în care un univers coerent funcţionează cu precizie mecanică în ansamblul său constituit din părţi decompozabile. De la planul mişcării astronomice şi pînă la nivel atomic modelul newtonian introduce o ordine bazată pe legi unitare. Reuşită impresionantă a raţiunii umane în căutarea continuă a unui model unitar de cunoaştere, patternul ştiinţei newtoniene s-a impus şi în alte domenii ale gîndirii, pentru că, aşa cum remarca Popper, ea a fost o teorie foarte bună într-o anumită lume, ea a dat predicţii foarte bune şi a reuşit să transforme toate aparentele dificultăţi ale predicţiilor sale în victorii, ceea ce a creat impresia că ea este valabilă în orice lume gîndită [13].

Imaginea fizicii newtoniene a alimentat viziunea cumulaţionistă prin care ştiinţa era definită drept capacitatea omului de a acumula cunoaştere pe baza observaţiilor sale asupra mediului înconjurător, determinat de legi obiec-

---

[13] K. Popper, *Logica cercetării*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981.

tive, posibil de a fi cunoscute și imposibil de a fi perturbate de către subiect în relația de cunoaștere. Idealul certitudinii și obiectivității absolute face ca raționalitatea să fie egalată cu logicitatea și aceasta cu justificarea empirică. Îndreptățită ca reacție împotriva tendințelor anterioare de speculație excesivă și fărîmițare ideatică, această viziune a preluat lupta împotriva ipotezelor speculativ-teoretice, ajungînd, prin absolutizare, la impunerea unui imperativ distrugător pentru știință — excluderea oricărei problematizări teoretice ce ar putea să apară pe cale teoretic-imaginativă drept creație a subiectului cunoașterii. Una din cele două posibilități ale genezei cunoașterii științifice, cea care se referă la trecerea de la fapte la teorie, a fost absolutizată, cealaltă de la teorie la fapte a fost eludată.

Specificul dezvoltării obiectului științei fizicii care pare întins și repetabil în desfășurare, a sugerat poate și el epistemologiei o perspectivă de creștere a științei în care teoriile care se succed răspund acelorași întrebări ridicate de fapte, o teorie mai bună cuprinzînd toate soluțiile predecesoarelor și adăugînd noi soluții și noi date verificabile. O astfel de concepție susține posibilitatea unei reconstrucții în istoria științei a tuturor tradițiilor științifice prin prisma criteriilor actuale, pentru că întregul edificiu al științelor se clădește în viziunea sa ca o casă la care se adaugă noi și noi cărămizi, din care ideile sau teoriile care contrazic linia de acumulare sînt excluse ca erori.

Matematica servește, într-o astfel de perspectivă, ca mijlocitor pentru exprimarea exactă a teoriilor închegate pe baza observațiilor, ea trebuie să realizeze corespondența teorie-empirie pentru demonstrarea adevărului științific. Chiar dacă sînt acceptate variații în procedurile de naștere a teoriilor noi, a științelor noi, rămîne constantă cerința ca prin legile descoperite, în nici un caz inventate, să fie corelate fapte experimentale, să fie desăvîrșită o întreagă evoluție anterioară a cunoașterii științifice. Conceptele specifice impuse de paradigma de cunoaștere newtoniană, forța, gravitația, masa atrag normal după ele în epistemologie concepte precum observația, experimentul, legea, cauza, justificarea prin măsurare etc.

În această perioadă arta, ca și filosofia, se emancipează de teologie. Chiar atunci cînd tratează subiecte religioase se constată, în pictură de pildă, accentuarea particularu-

lui, a detaliului concret, mai puţin a universalului abstract. Arta se îngrijeşte de viaţa reală palpabilă a oamenilor, transcendentalul este trecut pe planul doi. Realismul impune natura ca stăpînă excelentă a tuturor lucrurilor, creatoare a tuturor formelor, după expresia lui Alberti. Autenticitatea devine ţelul operelor artistice, este un fel de atracţie a adevărului empiric similară cu cea din ştiinţă şi filosofie. Tipul de creaţie specific perioadei [14] dă o notă comună culturii în perioada la care ne referim. Constatăm fire care leagă stilistic un Copernic, Kepler, Fermat, Newton, Huygens, cu un Rafael, Tizian, Leonardo da Vinci, Dürer, Rubens, Rembrandt. Se produce şi în domeniul artei *specializarea* (să ne gîndim doar la separările sculpturii de arhitectură), *profesionalizarea* (artiştii au şi preocupări filozofice, ştiinţifice, tehnice). Chiar concepţia despre creaţie şi geniu se schimbă. Deviza evului mediu *Creatura non potest creare* este înlocuită cu divinizarea geniului uman. Prin creaţie omul se poate ridica deasupra muritorilor de rînd, el poate deveni nemuritor. Se simte în întreaga epocă *Weltanschauungul* încrederii în capacităţile omului de a cunoaşte şi a schimba lumea. Şi nu numai în ştiinţă, filosofie şi artă se infiltrează noul stil, noul spirit; morala, politica, chiar religia suportă modificări în structura şi finalitatea demersurilor ce le întreprind.

Exactitatea, punctualitatea, lealitatea, egalitatea, judecarea oamenilor după fapte şi nu după origine sînt noile deziderate ale eticii burgheze. Perspectivei cosmologice copernicane îi corespunde în religie identificarea soarelui cu divinitatea, iar în politică statele care se centralizează în jurul unui monarh, considerat fiu al soarelui.

În lucrarea sa despre inovaţia copernicană şi dezvoltarea gîndirii astronomice occidentale, Th. Kuhn [15] remarcă faptul că „povestea revoluţiei copernicane" s-a spus de nenumărate ori, dar fără să se sesizeze pluralitatea evenimentului prin care deşi se intenţiona doar transformarea matematicii, astronomiei, s-au produs mutaţii în cosmologie, fizică, filosofie, religie, politică, artă. Cerce-

[14] Vezi Andrei Oţetea, *Renaşterea*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1964.

[15] Th. S. Kuhn, *The Copernican Revolution. Planetary Astronomy in the Developement of Western Thougt*, Harvard University Press, Cambridge, 1957.

tarea revoluţiei copernicane pune în evidenţă fapte pe baza cărora se poate desprinde cu uşurinţă înrudirea diferitelor concepte aparţinînd diverselor sfere ale culturii, trimiţînd la ideea unui anume stil al epocii. Spiritul ştiinţific devenea conducător în cadrul paradigmei culturale ce se închega acum. Universul cultural aristotelic era înlocuit într-un proces îndelungat cu unul nou — universul newtonian. După o vreme, o nouă revoluţie declanşată în fizica lui Albert Einstein va determina un alt proces creator de paradigmă culturală.

Există în fiecare epocă un *nisus formativus* ce-şi pune pecetea pe creaţiile spiritului omenesc. Denumit de L. Blaga stil, acesta se constată în cunoaşterea ştiinţifică, artă, etică, întocmirile sociale. „Stilul este tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii. Iată pentru ce *stilul* nu e o emanaţie sau o formă de-a esteticului în sine, ci o invazie în afară de estetic, o invazie culturală. Stilurile au în succesiunea lor temporală o dialectică istorică întocmai ca şi perioadele culturale ale căror exponente sînt“ [16]. Stilul epocii copernicano-newtoniene se află azi în proces de transformare nu numai în ştiinţă, dar şi în artă, morală, politică etc.

Etapa newtoniană în cunoaştere şi teoriile cumulaţioniste s-au dovedit absolut necesare în progresul general al cunoaşterii ştiinţifice şi filosofice ; absolutizările ce le-au provocat ele în cultură s-au dovedit însă dăunătoare. Istoria întreagă a ştiinţei serveşte şi exemple contrare perspectivei newtoniene, dar întorsătura cea mai dramatică o realizează Einstein, care aduce nu numai o nouă teorie în fizică, ci şi un nou mod de a face fizica, de a face ştiinţa : este vorba de modalitatea relativistă, care ţine seama de relaţia obiect-subiect în procesul cunoaşterii. Einstein schimbă conceptele fundamentale ale fizicii pe baza unei construcţii matematice, teoretico-ipotetică. Principiul teoretic devine esenţial, factorul uman este reintrodus în structura ştiinţei prin modelul elaborat ideal. Cunoaşterea interacţiunii fenomen cercetat-cercetător devine o dimensiune necesară a ştiinţei pentru că numai ea dă posibilitatea estimării erorii. Plank, Heisenberg, Einstein au elaborat, pe baza experimentelor ideale, o anumită ipoteză.

[16] L. Blaga, *Incercări filosofice*, Editura Facla, Timişoara, 1977.

teoretică. Ei au impus primatul teoriei elaborate constructiv asupra experimentului empiric pe care-l considerau subordonat. S-a constatat că între obiect și subiectul cunoașterii există un proces de comunicare al cărui rezultat este informația. În acest circuit subiectul este activ, de aceea orice concluzie se stabilește în condiții de parțială incertitudine. Se adaugă la aceasta dezvoltarea perspectivei probabiliste, care implementează modul de gîndire statistic în tot mai multe discipline. O astfel de răsturnare în procedeele de cunoaștere a științei fizice — știință standard — provoacă imediat tulburări și modificări în abordările epistemologice pozitivist-cumulaționiste. Din acest moment începe să se închege o concepție care deschide calea unor noi modalități de înțelegere a științei, problematicul nu mai este exclus, dimpotrivă, devine esența științei în căutarea erorii pe care doar relația epistemologică obiect-subiect și rolul nepsihologic al subiectului o poate releva. Problematicul devine mijloc de testare a teoriilor științifice care nu se mai adaugă una alteia și nu se mai extind pe bază de observații empirice, ci se infirmă și se înlocuiesc prin critică teoretică. Noile viziuni, foarte diferite la diferiți gînditori, nu sînt neapărat antirealiste și nu neagă orice progres al științei, ele se deosebesc de perspectiva cumulaționistă pentru că schimbă imaginea științei după care cunoașterea ar fi mișcarea mecanică a adevărului spre un țel prestabilit. Deosebirile sînt marcate de noua atitudine față de teorie, față de problemă, ipoteză și inovația teoretică, față de rolul subiectului în procesul creșterii științei.

Ținem să menționăm că nu este vorba neapărat de subiectul psihologic al cunoașterii, ci poate fi vorba de subiectul epistemic al cunoașterii. Influențat direct de etapa eroică și romantică (etapa Einstein) a fizicii teoretice, K. Popper susține explicit că toate problemele epistemologice se leagă de creșterea cunoașterii și că cel mai brut și mai greșit model al cunoașterii ni-l oferă „modelul unei grămezi de enunțuri de observație care crește continuu“ [17].

Nici un epistemolog nu mai poate fi cumulaționist din momentul în care sesizează și adoptă noua față a științi-

---

[17] K. Popper, *op. cit.*, p. 64.

ficului, așa cum nu apăruse ea explicit pînă la revoluția științifică din secolul al XX-lea. Poate că, în realitatea cunoașterii fizice, Einstein nu a produs o ruptură, dar în procedurile acestei cunoașteri, da. „Ar trebui să ne obișnuim să concepem știința, scrie Popper, nu ca pe un sistem de cunoștințe, ci ca pe un sistem de ipoteze, ca pe un sistem de presupuneri sau anticipări care nu pot fi justificate, dar cu care lucrăm atîta timp cît trec cu succes teste fără să le putem considera ca adevărate sau mai mult sau mai puțin certe sau măcar probabile" [18].

Într-o scrisoare adresată lui K. Popper, Einstein nota : „nu-mi place deloc tendința pozitivistă la modă, aceea de a ne mărgini la ceea ce este observabil. Eu consider trivial faptul că în domeniul atomic nu se pot face previziuni prea precise și cred ca și dv. că teoria nu poate fi fabricată din rezultate de observații, ci ea poate numai să fie inventată" [19]. Atitudinea antiinductivistă și antireducționistă este întotdeauna și o atitudine anticumulaționistă. De fapt, putem caracteriza viziunea cumulaționistă cu expresia lui Th. Kuhn care arăta că toți cei ce se includeau în această direcție căutau să demonstreze că știința evoluează spre ceea ce dorim să cunoaștem, avînd o finalitate teleologică. Începînd cu Popper, viziunea asupra dinamicii științei exclude perspectiva teleologică și privește mișcarea cunoașterii de la ceea ce cunoaștem într-o direcție care poate însemna progres, dar progres fără direcție prestabilită. Considerăm că imensa dezbatere asupra creșterii științei din perspectivă mutaționistă care susține lipsa predestinării mișcării cunoașterii de la fapte spre teorii tot mai apropiate de adevăr și care nu afirmă lipsa oricărei evoluții sau a oricărui criteriu de raționalitate a început cu K. Popper și s-a accentuat prin lucrările lui Kuhn, Toulmin, Lakatos. Nu întîmplător Agassi, Musgrave, Sneed, Stegmüller, Laudan, Lehrer, Harmann discută, în același context, teoria falsificaționistă a lui Popper și teoria incomensurabilității paradigmelor a lui Kuhn. De fapt, Kuhn însuși observa : „K. Popper neagă existența oricăror proceduri de verificare și subliniază importanța falsificării adică a testului cu rezultat negativ care res-

[18] K. Popper, *op. cit.*, p. 76.
[19] K. Popper, *op. cit.*, p. 427.

pinge teoria stabilită. Evident, rolul atribuit falsificării este foarte asemănător celui pe care acest eseu îl atribuie experiențelor anomaliei, adică experiențelor care producînd o criză pregătesc terenul pentru o nouă teorie«[20].

Pentru că nu au făcut legătura între etapa de dezvoltare a științei sau a unei științe și teoriile epistemologice care se elaborează la un moment dat, unii autori au introdus în același curent cumulaționist toate concepțiile inductiviste și pe cele ipotetic-deductive. Întrebarea de ce credeau cumulaționiștii că știința se dezvoltă prin adiție ni se pare de mare însemnătate. Este foarte greu de crezut că Einstein ar fi putut concepe dezvoltarea fizicii în mod cumulativ. De asemenea, Popper, care a analizat trecerea de la o teorie la alta prin falsificare. Este evident de altfel că există o diferență între modul de a concepe criteriile și principiul raționalității științifice în cadrul școlii neopozitiviste și în cadrul concepției popperiene, care critică această școală chiar dacă s-a desprins din ea.

O altă modalitate de a face știință tot atît de eficace ca și cea de care a uzat paradigma newtoniană se evidențiază odată cu noul spirit științific al secolului al XX-lea. Se pornește acum de la teorii construite pe baza experiențelor mentale imaginare. Matematica nu mai ajută doar la descoperirea legilor, ci inventează chiar ea modele pe care le propune științelor. Propunerea acestor modele ipotetice se bazează pe probabilitatea ca unele din ele să se verifice prin fapte. Se schimbă deci, în primul rînd orientarea de la fapte spre teorie cu orientarea de la teorie spre fapte, dar se schimbă și modalitatea de a înțelege obiectivitatea, raționalitatea și progresul cunoașterii științifice. În primul rînd, nu numai că nu mai este exclus orice problematic teoretic din știință, dar chiar raționalitatea științei este egalată cu capacitatea speculativă de a problematiza continuu, de a critica și a căuta noi adevăruri cît mai neașteptate, adevăruri care dărîmă edificii de cunoaștere bine structurate. Critica devine, pentru prima oară, principala problemă a științei, ea nu mai folosește ca pînă acum doar pentru înlăturarea erorilor în vederea deschiderii procesului de acumulare pozitivă a adevărurilor. Ea definește raționalitatea științei, care nu mai

---

[20] Th. Kuhn, *op. cit.*, p. 190.

este căutată la nivelul unei obiectivități și logicități absolute. Criteriile de raționalitate și, implicit, cele de progres al cunoașterii sînt căutate în procesualitatea cunoașterii, fie în eficacitatea de rezolvare a problemelor (Laudan), fie în succesiunea programelor de cercetare (Lakatos), fie în evoluția conceptuală (Toulmin).

După cum se poate remarca, deosebirea cumulaționism-mutaționism nu constă în acceptarea progresului cunoașterii de către primul și negarea lui de către cel de-al doilea, ci în criteriile și modalitățile de a gîndi acest progres. Principala deosebire constă după părerea noastră în faptul că în cazul mutaționismului teoria sau disciplina sau paradigma științifică sînt structuri închegate, producînd progresul prin schimbarea lor integrală. Falsificaționismul se referă la teorii întregi, cunoștințele nu se pot acumula pentru că teoriile falsificate nu sînt adevărate, iar cele nefalsificate nu sînt verificate. O teorie nouă vădește doar o mare probabilitate de a pune probleme inedite și nu de a acumula rezolvări. Judecarea gradului de improbabilitate este istorică și presupune teorii rivale sau sisteme în competiție. De la această idee s-au dezvoltat teoriile noii filosofii a științei. Nu se poate face o identificare a cumulaționismului și mutaționismului cu inductivismul și respectiv deductivismul, pentru că, după cum remarca și M. Hesse, inductivismul secolului al XVII-lea era cumulativ, pe cînd inductivismul probabilist și deductivismul actual sînt mai degrabă pluraliste. „Deductivismul este deplin consistent cu succesiunea istorică a unor teorii radical diferite care corespund doar luate în întregime cu anumite propoziții de observație comune ... în cazul inductivismului probabilistic, fiecare teorie succesivă are o anumită probabilitate să fie adevărată prin evidența concretă și referirea empirică a termenilor, dar aceasta nu înseamnă că teoriile respective au vreo convergență conceptuală“ [21].

Nivelul și specificul tipului de cunoaștere științifică de care se leagă explicit sau implicit o anumită concepție epistemologică asupra dezvoltării științei sînt mult mai relevante pentru înțelegerea istoriei filosofiei științei decît alte

[21] M. Hesse, *Models of Theory Change*, în vol. *Logic and Methodology and Philosophy of Science*, vol. 4, North-Holland, Publ. Comp., Amsterdam, 1973, p. 388.

corelații. Chiar epistemologiile diverselor științe speciale au scos în evidență accente rezultate din transformarea unui anumit program de cercetare în model standard pentru știința respectivă (vezi intuiționismul și convenționalismul în matematică, operaționalismul în fizică etc.).

Imaginea științei secolului al XX-lea a fost creată de modalitatea einsteiniană de a face și concepe știința. Semnificativă apare în cazul lui Einstein tocmai schimbarea mentalității epistemologice la care ne vom opri ceva mai mult. După cum semnala Dirac, deși de transformările în spațiul cu patru dimensiuni s-a ocupat și Lorenz la nivelul exprimării matematice, fundamentele fizice ale spațio-temporalității au fost puse de Einstein, care a schimbat de fapt prin aceasta modalitățile de cercetare în fizică. Dirac evidențiază deosebirea dintre Lorenz și Einstein în ceea ce privește poziția lor diferită față de experiment. Unul din cei mai buni fizicieni experimentatori, contemporan celor doi, Kaufmann, decide să verifice experimental teoriile acestora. Rezultatele lui infirmă ipotezele avansate. Lorenz este complet dezamăgit — „toată munca mea a fost degeaba" se plînge el, pe cînd Einstein rămîne impasibil, afirmînd că simetria cvadridimensională este atît de frumoasă și de armonioasă din punct de vedere matematic încît nu poate să nu fie corectă și dacă experimentul dă un răspuns diferit, probabil că ceva nu este în regulă cu experimentul. După ani s-a dovedit că atitudinea lui Einstein cînd susținea că experimentele nu trebuie să ne tulbure în cazul unei ipoteze teoretice perfecte a fost corectă.

În ceea ce privește teoria generală a relativității, contribuția lui Einstein apare diferită ca pondere și calitate. De data aceasta Einstein a lucrat singur, nu s-a mai putut baza ca în cazul teoriei restrînse pe ecuațiile unui Lorenz sau Poincaré. El a gîndit o profundă schimbare a ideilor fizicii — prin introducerea curburii spațiului care cere descrierea cîmpului gravitațional și unificarea lui cu cîmpul electromagnetic. Problemele acestea și cele ale mecanicii cuantice, în care disputa Einstein-Bohr este bine cunoscută, mai domină și azi fizica. Dorința creatorului teoriei relativității de a unifica forțele fundamentale ale naturii reia un vechi vis al fizicienilor care a rămas și astăzi năzuința lor principală. „Din cele mai vechi timpuri omul a încercat să înțeleagă complexitatea naturii în termenii a cît se poate

de puține concepte“ [22]. Dintre unificatori, Al. Biruni susținea în secolul al XI-lea că legile fizicii sînt universale pe pămînt și în restul universului; Galileo Galilei în secolul al XVI-lea și Newton în secolul al XVII-lea reiau, sub forme diferite, ideea unității. Dacă Maxwell căuta să unifice forțele electricității cu cele ale magnetismului, Einstein a urmărit să unifice nu numai spațiul și timpul, masa și energia, dar și spațio-temporalitatea cu proprietățile dinamice ale materiei, explicînd gravitația lui Newton ca manifestare a curburii spațiului și timpului. Comprehensiunea unei forțe fizice fundamentale (gravitația) ca un aspect al proprietăților spațio-temporale și unificarea ei cu electromagnetismul săvîrșită de Einstein rămîn una din cele mai importante cuceriri ale gîndirii științifice. Problema care stă astăzi în fața fizicii este, după părerea lui Abdus Salam, tot una de unificare a patru forțe, de data aceasta forța nucleară slabă, forța nucleară puternică, electromagnetismul și gravitația.

Dacă ne gîndim ce a însemnat anul 1905 pentru fizică, trebuie să ne referim, în primul rînd, la faptul că Einstein publică în acest an în „Analele de fizică“ trei lucrări, fiecare deschizînd o largă arie de cercetări fundamentale. În primul studiu el se ocupă de interacțiunea lumină-materie, prezentînd caracterul de unde și particule al radiațiilor luminoase. În 1925—1926, Heisenberg, Born, Jordan, Dirac și Schrödinger vor crea mecanica cuantică care va demonstra că această proprietate aparține atît lumii atomice, cît și celei subatomice. În al doilea studiu Einstein aduce argumente în favoarea existenței atomilor și moleculelor. El demonstrează, în acord cu teoria cinetică a lui D. Bernoulli, că mișcarea moleculelor produce deplasări observabile ale unor mici particule în lichid. Faptul stabilit încă de Brown în 1828 este verificat cantitativ în viziunea einsteiniană. În ambele lucrări Einstein a aplicat termodinamica statistică într-un mod nou, studiind consecințele observabile ale deviațiilor de la medie și fundamentînd o nouă ramură a fizicii care se va ocupa de continuitatea radiație-materie. În al treilea articol despre electrodinamica miș-

[22] P. A. M. Dirac, *Einstein and the Development of Physics*, in *The Impact of Modern Scientific Ideas on Society*, Edited by C. M. Kinnon, A. N. Kholdilin and J. B. Richardson, D. Reidel Publ. Comp. Dordrecht Holland, 1981, p. 24.

cării corpurilor, Einstein propune o schimbare radicală în concepția despre spațiu și timp prin introducerea teoriei relativității. Puține lucrări au provocat atît de multe discuții în rîndul oamenilor de știință, al filosofilor și chiar al publicului larg ca aceste 30 de pagini apărute în numărul 30 al „Analelor de fizică" din iunie 1905. În același an, în următorul volum al „Analelor", Einstein demonstrează că orice transformare a energiei corpului sau a unui sistem de corpuri este însoțită de schimbarea masei sale inițiale. Într-un număr relativ mic de pagini o creație epocală deschidea un nou drum progresului științific și cultural. Omul care la 36 de ani inventa „în timpul liber" metode noi în mecanica statistică, care descoperea cuanta de lumină și dădea argumente în favoarea existenței atomului, care rezolva problema construirii unei electrodinamici a corpurilor în mișcare prin crearea unei noi teorii a spațiului și timpului, era și inovator al metodelor de cunoaștere. Expunîndu-și părerile cu privire la modalitățile în care a creat conceptele și teoriile sale fizice, Einstein susține credo-ul epistemologic după care orice concepție este o invenție liberă, iar axiomele și legile de bază ale teoriei științifice sînt presupuneri care nu pot fi deduse sau inferate inductiv de la experiență sau observații. Teoria permite însă derivarea unor propoziții care pot fi testate experimental, de aici rezultînd valoarea ei. După Einstein, știința implică trei feluri de activitate umană : invenții libere, deducții logico-matematice, observații-experimente. Procesul de invenție nu este ghidat după părerea sa numai de experiența faptică sau cea rezultată prin teoria anterioară, ci și de simplicitatea structurilor armonioase și frumusețea matematică.

Einstein nu poate fi clasificat drept pozitivist, raționalist sau empirist, el ar putea fi numit eventual logico-empirist-artist. Einstein a influențat puternic filosofia naturii nu atît prin texte filosofice, cît prin maniera surprinzătoare în care a practicat știința.

Studiile publicate de fizician între 1905—1906 au fost deschizătoare de noi direcții nu numai în fizică, ci și în filosofie. În ultimii ani ai vieții, Einstein s-a ocupat explicit de obiectul, metodele și limitele științei. În lucrarea sa *Fizică și realitate* din 1936, Einstein sublinia că despre modul cum se face știința trebuie să vorbească cei ce o fac, deși nu trebuie luate în seamă numai afirmațiile lor, tre-

buie cercetată realitatea muncii lor. Întrucît știința nu este altceva decît rafinarea gîndirii de zi cu zi, orice critică a gîndirii nu se poate limita la gîndirea științifică, ci trebuie să-și pună problemele mult mai dificile ale naturii cunoașterii comune. Aplicînd această cerință la opera lui Einstein, se constată, după cum subliniază Hiebert [23], că acesta a exprimat două concepții asupra muncii sale de cercetare, una din prima perioadă de creație caracterizată de atracția pentru pozitivismul critic al lui Mach și statutul empiric stabilit de acesta pentru teorie, și a doua la maturitate, cînd după cum singur recunoștea, perspectiva sa epistemologică s-a schimbat. Corespondența care s-a purtat între Sommerfeld și Einstein, între M. Born și Einstein cu privire la teoria cuantică este semnificativă pentru această schimbare. Einstein susține în această vastă corespondență că bazele fizicii pot fi puse numai din punct de vedere al continuității cîmpurilor, chiar dacă experiența dovedește contrariul; el pretinde că unitatea cîmpurilor este mai importantă decît orice particulă care nu poate reprezenta decît o stare de concentrare maximă a cîmpului. Teoria relativității este cel mai bun exemplu al caracterului fundamental al dezvoltării moderne a științelor teoretice. Ipotezele inițiale devin mult mai abstracte și mai îndepărtate de experiență. Drumul de la axiome la faptele empirice și la consecințele verificabile devine mult mai lung și mai subtil. Teoreticianul este ghidat într-un grad tot mai mare de considerații matematice pur formale, pentru că experiența fizică nu-l poate conduce în regiunile de înaltă abstractizare.

Adevărata cale care duce la cheia descifrării și înțelegerii naturii este calea matematicii, susține Einstein. Principiile creative rezultă din matematică pentru că numai gîndirea ei pură poate înțelege realitatea așa cum au sperat anticii. Dumnezeu este un matematician, iar Universul a fost construit după un model matematic perfect, care poate fi surprins de o teorie unificată în adevărata sa față. Se poate spune că implicațiile filosofice ale operei einsteiniene au provocat mai multe discuții decît implicațiile ei pentru fizică.

---

[23] E. N. Hiebert, *Einstein as a Philosopher of Science*, in *Impact of Modern Scientific Ideas on Society*, ed. cit.

O mostră de cum era interpretată și respinsă uneori teoria relativității o reprezintă poziția filosofului danez K. Croman: „contradicții în tărîmul obiectelor nu există, iar în tărîmul gîndirii nu sînt tolerate, scria acesta. Nu există un dublu adevăr în funcție de sisteme de referință. Adevărul este unul. Această afirmație nu mai trebuie apărată pentru că pe ea se fundează orice știință. Teoria lui Einstein i se opune, de aceea teoria lui Einstein trebuie respinsă"[24]. Controversele în jurul teoriei relativității au avut de la început caracter filosofic, ceea ce presupune o anumită atitudine a omului de știință față de relația între natura fizică și gîndirea umană.

Teoriile lui Einstein au declanșat un asalt asupra concepțiilor mecaniciste și materialiste, relansînd întrebarea: este lumea făcută din obiecte materiale sau nu? Ideea fundată pe concepția lui Newton că orice obiect este constituit din „masă tare" și „atomi materiali" începea astfel să-și piardă din pregnanță chiar în cadrul științei fizicii. După părerea unor cercetători[25], Einstein ar fi demonstrat că entitățile fundamentale ale Universului nu sînt materiale. Vorbind de cîmpul electromagnetic, de cel gravitațional și căutînd să opună atomismului mecanic newtonian o teorie a cîmpurilor unificate, concepția epistemologică a lui Einstein a depășit sfera fizicii și s-a impus în cultura modernă în care așa-numitele „imateriale", adică entitățile fără soliditate, depășesc în extensie pe cele solide. Teoria deosebirii între *hardware* și *software*, a cărei origine include și concepția lui Einstein, se accentuează astăzi cu descoperirile din biochimie, biologie, sociologie, unde interrelațiile au o putere explicativă mai mare decît descrierea constituenților materiali.

Cercetarea genezei și schimbării structurii și organizării sistemelor în cele mai diverse domenii (biologic, social, economic, lingvistic, militar) duce la definirea conceptului de „sistem", la stabilirea unei taxologii a sistemelor. Sistemele ierarhic structurate sînt subiectul unor transformări în timp, transformări care pot fi evolutive cînd

---

[24] O. Pedersen, *The Introduction of Relativity into Denmark. A case Study*, în *Impact*, ed. cit., p. 111.

[25] Ch. W. Misner, E. R. Caianiello, în *Impact of Modern Scientific Ideas on Society*, ed. cit.

structura sistemului nu se modifică și revoluționare cînd ea se modifică.

Specificul științei secolului al XX-lea este dat de teorii relativiste, probabiliste, de implicarea constructivă a subiectului în cunoaștere, de conceperea raportului obiect-subiect ca producător de informație. De aceea, epistemologia este obligată acum să se preocupe și de procesele ce au loc în interiorul subiectului cunoscător, în producerea și dezvoltarea cunoașterii, în crearea și echilibrarea simbolurilor. Omul de știință creează în experimentul său imaginar informația. El elaborează modele ipotetice. Matematica se dovedește valoroasă nu în primul rînd prin aprecierea riguroasă cantitativă, ci prin sistemul său universal de simboluri care dă o mare libertate de mișcare gîndirii, dincolo de experiența imediată, prin posibilitatea de imaginare a diverselor modele teoretice pe care le pune în competiție și le supune la teste tot mai tari (testele fiind tot imaginar constituite). În acest sens vorbea Agassi despre Popper ca filosof al imaginației.

În această perspectivă deschisă de modalitatea de a face știință în secolul al XX-lea se constată că principiile, criteriile metodologice și țelurile explicative ale științei nu sînt imuabile, chiar linia de demarcație între știință și pre-știință se schimbă. Se înlătură mentalitatea care impune căutarea unui anume tip de raționalitate valabil o dată pentru totdeauna.

Referindu-se la imaginile asupra lumii, rezultat al dezvoltării științei dintr-o anumită epocă, cunoscutul fizician D. D. Ivanenko spunea : „Înainte de toate trebuie să amintim categoriile fundamentale ale oricărei imagini despre lume, asupra cărora fiecare epocă și-a formulat punctul de vedere punînd accent pe una sau pe alta dintre ele. Aceste categorii sînt : spațiul, timpul, materia, gravitația, vidul și caracteristicile cosmogonice". Imaginea lumii creată de giganții fizicii, Galilei, Descartes, Newton, arată în continuare D. D. Ivanenko, a fost schimbată la începutul secolului al XX-lea de teoria relativității datorată lui Lorenz, Poincaré, Einstein, Minkovski, de teoria mecanicii cuantice (de Broglie, Schrödinger, Heisenberg, Dirac), de teoriile cosmogonice ale lui A. Friedman și G. Lemaître. Descoperirea re-

centă a teoriei quarkurilor produce o nouă modificare a imaginii fizice a lumii“ [26].

Datorăm lui L. Blaga o scînteietoare și, în același timp, profundă caracterizare a stilului epocii de după 1905, care ne întărește în convingerea că secolul al XX-lea aduce apusul fecund al unui pattern cultural în pregătirea răsăritului unui nou „stil“ care va fi probabil sistemic-dialectic. Toți fiii vremii, scrie Blaga [27] — sînt mînați de același elan inovator : spiritualizarea vieții, relevarea dinamicii ideilor forță. „Generația naturaliștilor“ iubea mai presus de orice realitatea simțurilor, această „lume dată“ și se străduia să o reproducă și în artă pînă în cele mai mici detalii. Modernii ocolesc „ideile“, „tipicul“ cu aceeași sfială ca și realitatea dată ; ei se refugiază într-o regiune și mai abstractă, încercînd să redea ultimele esențe ale lucrurilor. În geometria unor contururi ei nu idealizează realitatea, ci caută să exprime esențe. Această pornire spre esențial e una din trăsăturile caracteristice ale epocii noastre. Îi corespunde în știință goana după ultime principii. Îi corespunde în filosofie setea de sinteză.

Particularitățile stilistice ale fizicii lui Lorenz și Einstein, observă Blaga, sînt similare cu cele ale artei secolului al XX-lea. „Noul fizician silește natura să intre în liniile ficțiunii gîndite. Noul fizician silește natura să accepte încheieturile gîndirii. «Natura» însăși devine, așa-zicînd, o creație matematică de o mare claritate abstractă dar lipsită complet de acea claritate plastică ce i-o dăduse fizica veche a lui Newton“ [28].

Fizica nouă este după Blaga un fel de cubism științific care impune naturii ficțiunile sale. Arta nouă nu reproduce ci creează, arbitrarul se impune și în spiritul științei. Temerar, Einstein evadează prin teoria sa din „pipăirea precaută“ ce-o cerea ca metodă de cercetare empirismul științific. El transformă o idee armonioasă în principiu cu singurul drept al schimbării de accent ce se impunea oarecum compensatoriu în cadrul evoluției culturale de la observație la creație. „Einstein, ca și Lorenz au avut îndrăzneala marii creațiuni, a riscantei creațiuni împotriva aparen-

---

[26] D. D. Ivanenko, *Asupra istoriei teoriilor unificate,* în „Contemporanul“ nr. 17/1981.
[27] L. Blaga, *op. cit.*
[28] Idem, p. 194.

ţelor. După atitudinea pasivă înregistratoare a naturalismului a urmat curentul care a întipărit naturii forme noi. Între cubistul Picasso şi fizicianul Einstein există înrudiri de atitudine pe care ei nici nu le-au visat“ [29].

În secolul XX, prin schimbările de perspectivă filosofică, prin descoperirile din ştiinţă şi inovaţiile din artă, paradigma culturală a cărei construcţie a început în secolul al XV-lea a intrat în criză, noile creaţii deschizînd un nou proces constructiv care va înălţa un nou edificiu paradigmatic.

După absolutizarea empiristă urmată de cea raţionalistă apar astăzi construcţii echilibrate pe care le putem înscrie într-o nouă orientare — orientarea sistemică. Ne putem întreba dacă această orientare apare în continuarea celei determinate de revoluţia ştiinţifică declanşată în secolul al XX-lea sau dacă ea apare în legătură cu altă mare descoperire a acestei perioade. Situarea ştiinţelor biologice pe un loc important în sistemul ştiinţelor şi dezvoltarea actuală a ştiinţelor sociale relevă o imagine a ştiinţei şi mai puternic legată de o nouă paradigmă în epistemologie. Se pare că motivaţia apariţiei viziunii sistemice este complexă ; pe de o parte, paradigmele cumulaţioniste şi mutaţioniste de care am vorbit, ambele necesare în istoria filosofiei ştiinţei, au pregătit prin complementaritatea abordărilor lor o astfel de viziune, pe de altă parte, teoria generală a sistemelor şi noile metode logico-matematice ca teoria jocurilor, teoria lui Beth, teoria lui Marcov şi teoria lui Thom dau posibilitatea adaptării unei imagini sistemice asupra ştiinţei după exemplul biologiei şi al ştiinţelor sociale care au drept obiect sisteme structurate ce se cer cunoscute ca atare, dar şi în interdependenţa lor cu alte sisteme. După cum remarca filosoful român D. D. Roşca, „ştiinţele morale şi istorice nu se vor putea constitui ca ştiinţe, adică în forma unor cadre intelectuale care nu elimină din realitatea ce vor s-o explice tocmai caracterele ei specifice, pînă nu vor reuşi să construiască o nouă noţiune de cauzalitate“ [30].

Teoria moleculară a codului genetic este după J. Monod cea mai şocantă descoperire a ştiinţei actuale, pentru că ea se referă la secretul vieţii, punîndu-l între cele două

---

[29] *Idem*, p. 196.
[30] D. D. Roşca, *op. cit.* p. 101.

mari limite de cunoaștere a biologiei : nașterea naturii vii și funcționarea creierului uman. Semnificația deosebită a acestei teorii pentru om face ca biologia genetică să-și extindă implicațiile dincolo de sfera științelor biologice și să creeze, așa cum fizica lui Newton sau a lui Einstein au creat, paradigme culturale și de civilizație. Invarianța sistemelor și teleonomia lor sînt principale proprietăți ale lumii vii. Încă Driesch, Elsasser și Polanyi au observat că aceste caracteristici ale obiectului biologiei nu violează obiectivitatea științei, dar nici nu pot fi explicate prin legile cunoscute ale fizicii și chimiei. Cercetarea mecanismelor chimice ale invarianței reproductive și ale mecanismelor moleculare care asigură creșterea lumii vii înlătură misterul susținut de vitalismul filosofic cu privire la lumea vie ; ea demonstrează, totodată, ireductibilitatea acesteia la materia nevie. Pentru a cerceta acest domeniu matematica trebuie să furnizeze o nouă modalitate de cercetare care să poată surprinde caracteristicile sistemului viu în echilibru, dar și variațiile lui în interacțiunile posibile cu cu alte sisteme în schimbare. Teoriile lui Prigogine, Glansdorf, Eigen caută astfel de soluții.

Științele sociale, economia politică cu teoria lui Marx, sociologia cu Gurvitch, Mauss, antropologia cu Sorokin, Lévi-Strauss, psihologia cu Piaget și Lewin, istoria, dreptul, concep obiectele lor ca sisteme complexe, deschise și în continuă mișcare, sisteme care implică și subiectul cunoașterii, astfel că metodologia acestor științe trebuie să aibă un specific dialectic. Modelele de matematizare capătă aspect holist putînd folosi atît proceselor de descoperire și verificare a unor legi prin raportare statistică la fapte, cît și celor de naștere a unor teorii ipotetice pe baza experimentelor imaginare și de aplicare a lor la realități concrete. Se fundamentează, astfel, un nou tip de fomalizare matematică bazat pe teoria generală a sistemelor care caută să surprindă organizarea structurilor complexe în conținutul subsistemelor, dar și schimbarea acestei organizări în procesul de interacțiune și evoluție a suprasistemelor. Concepte precum replicare, invarianță, mutație, selecție, cod genetic, sistem, revoluție, creație, fenotip, genotip, relație, comprehensiune, structură, funcție, cu evidente rădăcini în științele biologice și sociale apar în teoriile epistemologice. Interdisciplinaritatea devine imperativă în cazul cercetă-

rii unor sisteme de complexitatea celor biologice și sociale. De fapt, una din principalele științe interdisciplinare, cibernetica, își spune puternic cuvîntul în stabilirea imaginii științei actuale. Principiile interactive sînt esența unei astfel de imagini, interdependența, interacțiunea, întrepătrunderea sînt semnificative și pentru caracterizarea generală a științei care, concepută ca sistem, nu mai poate fi ruptă și analizată independent de celelalte sisteme cu care se află în corelație.

Se afirmă deja un tip nou de paradigmă culturală ce va aduce în prim-plan un stil echilibrat de creație, un tip armonios de personalitate creatoare, favorizată de matricea filosofică integratoare. Credem că nu întîmplător la afirmarea ei și-au spus cuvîntul cîteva nume aparținînd spiritualității românești. Nu știm dacă mecanica invariantivă a lui Octav Onicescu va deveni o teorie fizică asupra Universului creatoare de paradigme, în orice caz, ea este deja o concepție dialectică în cîmpul fizicii, care adaugă forței gravitaționale prezente în fizica newtoniană forța opusă ei, forța de repulsie. Cu ea se speră pătrunderea mai profundă în adîncimea cunoașterii Universului. „Impresia mea actuală, scrie autorul, este că nici nu putem gîndi universul decît în prezența acestei dualități de forțe care se echilibrează între ele și care ne dau varietatea imensă a acestei lumi pe care o contemplăm și care atîta vreme a ascuns aspecte la care nu ne-am gîndit, pentru că uitam mereu că universul se supune aceluiași fel de legi la care sîntem supuși și noi, oamenii, aci pe pămînt, într-o unitate armonioasă și căreia nici noi, nici materia nu ne putem sustrage“ [31].

Adăugînd la aceasta faptul că unul din creatorii biologiei moleculare este de origine română, George Emil Palade, că o altă mare descoperire a naturii materiei vii (deja experimentată de către doi cercetători americani) a fost concepută în țara noastră de pe poziții explicit dialectice de către Eugen Macovschi, considerăm că această pistă de cercetare a locului creației românești în formarea paradigmei culturale ce se încheagă acum la sfîrșitul secolului al XX-lea, merită să fie folosită. „Armonia exprimată prin rigoarea niciodată oprimatoare a ritmului pus în slujba

---

[31] Octav Onicescu, *Pe drumurile vieții*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 280.

construcțiilor realiste și echilibrate, la dimensiuni umane, caracterizează cele mai reprezentative exprimări spirituale ale poporului român«[32], scrie Adela Becleanu Iancu, demonstrînd că tema echilibrului întruchipat în ordine și ritm (spațial, temporal, psihic, sentimental) a străbătut constant creația românească. Echilibrul între pasiune și rațiune, între logic și istoric, între sincronic și diacronic a ușurat drumul marilor noastre personalități spre un stil de creație care, se pare, va caracteriza paradigma culturală generată la acest sfîrșit de secol. Să ne gîndim doar la un Xenopol, Blaga, Brîncuși, Enescu, Odobleja, Onicescu, care adeveresc această idee prin opera și meditația lor. Octav Onicescu scria: „Încordata perioadă de constituire și iradiere a civilizației tehnice s-a sprijinit mai cu seamă pe principii precumpănitor analitice care duc în mod esențial, prin analiza adîncită a obiectelor, la descompunerea lor pînă la ultimele elemente, la o excesivă atomizare ce nu mai poate asigura o stabilitate a suporturilor de gîndire ale existenței, ci, dimpotrivă, o minează. În vremea din urmă însă semnele de oboseală ale acestei concepții se înmulțesc. Prooroci grăbiți consideră aceste semne ca preludiul unui declin în vreme ce ele sînt doar semnul unei adînci și foarte sănătoase prefaceri. Omenirea începe să-și caute căile gîndirii care s-o scoată din actualul impas temporar, fără prejudicierea cîștigurilor pe care le-a dobîndit, dar și fără a se lăsa stăpînită de ele, de spiritul lor. (...)

Teoria sistemelor este un început de sistematizare a acestui nou demers al gîndirii umane în valorificarea globalității.

Sistem: cuvînt grav și pretențios dar dintre cele prietene. După o scurtă ezitare îl întrebuințezi: acoperă un conținut ce se impune în limbajul economic ca și al altor domenii. Este reflexul unei filosofii a vieții. Plăsmuirile ei organizate sînt azi reflectate ca sisteme. Legile care guvernează relațiile umane sînt în general, sau vor să fie expresia unei gîndiri de sistem politic, social, economic. Teoremele, care multă vreme reprezentau formele centrale ale gîndirii matematice, sînt azi doar realizările concentrate ale unor teorii sau sisteme. Chiar artele, expresii așa de

---

[32] Adela Becleanu Iancu, *Spiritualitatea românească. Permanență. Devenire*, Editura politică, București, 1980, p. 159.

directe ale viziunii personale a lumii prin materiale specifice, își caută azi loc și uneori justificare într-o gîndire de sistem" [33].

O altă caracteristică a gîndirii sistemice actuale este chiar abordarea progresului științei într-o viziune globală care include știința în cadrele generale ale culturii și activității umane și, ca atare, în istoria generală a omenirii, corelînd strîns aspectele cognitive cu cele sociale și axiologice ale creșterii ei, demonstrînd existența istoricității în chiar esența cunoașterii, facilitînd surprinderea în istoria culturii a succesiunii dintre perioadele evolutive și cele revoluționare. Toate acestea fac posibilă desprinderea din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi a cîtorva paradigme cognitive și artistice în cadrul cărora chiar imaginea științei și artei s-a schimbat.

Preocupările pentru caracterizarea acestor paradigme sînt astăzi tot mai numeros materializate în încercările de a stabili care au fost momentele de răscruce ale istoriei culturii ? Cînd și cum s-au produs revoluții în procesul creației ? Ce paradigme cognitiv-estetice au impus acestea și în ce mod s-a realizat progresul prin schimbarea lor ? Sîntem azi în fața unei noi revoluții pluridimensionale ? La încheierea sau în miezul ei ?

Din cele arătate pînă acum constatăm că există o istorie paradigmatică a științei, așa cum susține Th. Kuhn, dar și o istorie a paradigmelor filosofiei legată de istoria științei. Toate acestea îndreptățesc viziunea sistemic-dialectică asupra evoluției culturii în interacțiunea cursurilor diacronice ale științei, filosofiei, artei, moralei, politicii și îndeamnă la căutarea unei succesiuni de paradigme ale civilizației așa cum încearcă și Alvin Toffler [34] în lucrarea *Al treilea val*. După părerea sa, primul val l-a constituit civilizația agricolă, al doilea, civilizația industrială, iar al treilea va fi cel al civilizației comunicațiilor. În trecerea de la primul val la al doilea val revoluția industrială a dus la schimbarea tipului de personalitate, prin schimbarea tipului de religie, de filosofie, de comunicare și politică. În toate aceste forme ale culturii au pătruns tendințele democratice pentru că era nevoie de ele. Pentru a putea

[33] O. Onicescu, *op. cit.*, p. 474—475.
[34] Vezi A. Toffler, *Al treilea val*, Editura politică, București, 1983.

fi transformați în forță de muncă industrială, țăranii trebuiau înzestrați cu știință de carte, cu o etică în care accentul să cadă pe munca modestă și necontenită. Individualismul se cerea reprimat, posibilitatea de a gîndi abstract, de a generaliza și a imagina trebuiau socializate. Astfel s-a născut societatea de masă, cum o denumește A. Toffler, în care producția era de masă, comunicarea era de masă, opinia politică era de masă, arta era de masă și pentru mase. Se simte astăzi criza acestei orînduiri. Forța de muncă necesară epocii electronice nu mai trebuie să fie docilă, rutinată și punctuală. Munca va deveni tot mai puțin dominată de repetiție. Vor avea loc tot mai frecvent schimbări de sarcini, reorganizări, schimbări de produse. Sînt la preț în aceste condiții oamenii care se pot adapta rapid la schimbări, care pot comunica lesne cu cei din jur.

Dacă societatea industrială aprecia comportamentul birocratic, noile structuri prevăzute de Toffler vor avea nevoie de inventivitate și agerime, în primul rînd de oameni care cunosc semnificația muncii lor. Sarcinile se rezolvă în echipe temporare, în structuri matriciale în care fiecare are mai mulți șefi, de aceea conflictul de păreri este util, deosebirile de vederi sînt prețuite.

Sistemul începe să-i penalizeze pe salariații care dovedesc docilitate oarbă. Societatea de consum va fi înlocuită de așa-numita societate de *„prosum"*. Întrucît presupune mai puțin schimbul de servicii, etica prosumului pune mai mare accent pe ceea ce oamenii fac decît pe ceea ce oamenii au, mai mult pe multilateralitate decît pe orientare specializată. Etica prosumului unifică din nou plăcerile muncii intelectuale cu cele ale muncii manuale, după 300 de ani de separație. Obiectivitatea pretinsă de societatea industrială se combină cu subiectivitatea activității în cadrul familiei.

Mijloacele de comunicare se transformă tot mai mult, trăsătura lor nouă fiind faptul că se bazează pe interacțiuni permițînd nu numai receptarea, ci și transmiterea informației, realizînd dialogul. Caracterizînd societatea viitorului val ca societatea celor ce au atins echilibrul între muncă și joacă, între producție și prosum, între abstract și concret, între obiectivitate și subiectivitate, A. Toffler ne propune pentru meditație un model de civilizație conceput sistemic dialectic, chiar dacă unele limite îi sînt inerente. În ce ne privește, ne interesează

acest model sub două aspecte : în primul rînd, pentru că face prezentarea istoriei civilizaţiilor ca o succesiune de paradigme cu trăsături specifice, în care creaţia la diferite niveluri provoacă o anumită dinamică internă ; în al doilea rînd, pentru că modelul pune în evidenţă specificul cu predilecţie creator şi sistemic al societăţii viitorului.

Capitolul 2

Creaţie şi producţie. Industrializarea culturii

Dinamismul fără precedent sub semnul căruia evoluează epoca contemporană pune discontinuitatea în forma unor mutaţii şi restructurări precipitate. Acest dinamism intervine astăzi inevitabil în toate sferele existenţei în sensul alterării raporturilor prezentului cu trecutul imediat, în sensul morţii şi naşterii simultane de structuri, forme, moravuri sociale, norme etc. Eliberat de sub tutela unei tradiţii conservatoare şi a continuării imediate a trecutului, prezentul epocii noastre se constituie, totodată, ca punct de plecare pentru un viitor din ce în ce mai apropiat. Această împrejurare pune sub semnul tranzitoriului întregul edificiu al culturii, al spiritualităţii umane.

Fără îndoială, toate epocile şi-au inaugurat dominaţia prin acte de distrucţie, de reconstrucţie şi de noi instaurări. Dar nici una nu a operat mutaţii atît de adînci, de esenţiale, cu implicaţii atît de multiple în orizont cultural. „Degeaba se revoltă simţul comun, mişcarea nu cunoaşte odihnă şi strigătele de alarmă ale deţinătorilor tradiţiei : «nu mai există artă, arta se denaturează...» sînt zadarnice. Fapt este că «arta care se denaturează» ar putea fi foarte bine arta care îşi schimbă natura“ [1]. Această replică a lui René Berger, atît de sugestivă pentru înţelegerea distincţiei artei în societatea contemporană, poate fi socotită semnificativă pentru întreaga sferă a culturii. Însuşi inventarul conceptual ajustat pe măsura schimbărilor sugerează prin termeni ca revoluţia culturală,

[1] René Berger, *Artă şi comunicare*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p. 85.

industrializarea spiritului, tehnocultură, mass-media etc., amploarea și profunzimea mutațiilor care marchează într-un sens o ruptură esențială cu tradiția culturală a epocilor anterioare.

Sînt puse sub semnul schimbării nu numai raporturile tradiționale între creație, difuzare, receptare ca momente constitutive ale culturii, ci și fiecare dintre acestea. Creația este integrată parțial unui sistem de producție industrială. Receptarea tinde să ia forma unui consum de masă. Difuzarea, ca verigă intermediară, se adaptează celor doi poli (al creației și al receptării), devenind difuzare de masă prin intermediul unor tehnici industriale.

Radicalizarea maselor, irumperea lor în istorie a determinat în cursul secolului nostru o tendință de democratizare a valorilor culturale, o permeabilitate relativă a culturii pe verticala stratificării sociale. Pe de altă parte, progresul neîntrerupt al științei și tehnicii a făcut posibilă extinderea puterii industriale de la dominația lucrurilor, a obiectelor la dominația spiritului. În termeni sugestivi Edgar Morin discerne între fenomenele definitorii ale timpului nostru, ale secolului al XX-lea, „a *doua industrializare* care este *industrializarea spiritului,* a doua colonizare care privește de acum sufletul“ [2].

Printre variantele de interpretare a mutațiilor culturale din epoca noastră, cele care asociază fundamental acestor mutații transformările de ordin tehnic-industrial cunosc o largă circulație în literatura occidentală.

Industrializarea și factorul tehnic devin termeni explicativi aplicabili tuturor fenomenelor sociale, în zona lor de influență gravitînd categorii cum sînt cele de „societate industrială“, „societate tehnocratică“, „societate de consum“, „societate a loisirului“ etc.

În această perspectivă cultura ar parcurge fazele pe care fenomenul industrializării și progresul tehnic și științific i le „predestinează“ în virtutea unei logici implacabile a condiționărilor existențiale. Industrializarea culturii însăși devine în aceste împrejurări „marca universală“ atribuită în proporții variabile tuturor sistemelor culturale integrate societăților contemporane care evoluează sub semnul producției de tip industrial.

---

[2] Edgar Morin, *L'ésprit du temps,* La galerie Grasset, Paris, 1962.

Dincolo de erorile sau limitele de interpretare teoretică privind industrializarea culturii sau cultura industrializată, aceasta se impune ca un fapt real atît în capitalism, cît și în socialism. Fără îndoială, deosebirea de sisteme sociale acționează cu funcție de diferențiere esențială în ceea ce privește finalitatea, strategia producției și calitatea produselor create. Modelul birocratic-industrial păstrează însă, în prezența deosebirilor fundamentale generate de specificul sistemului, și unele izomorfisme.

Dar ce semnifică în fond industrializarea culturii sau cultura industrializată ? Care dintre momentele culturii este mai profund implicat în acest fenomen ?

Industrializarea culturii rezidă, în esență, în introducerea unor tehnici și structuri organizaționale de tip industrial în sfera creației și difuzării valorilor culturale. Dialectica raportului creație-difuzare-receptare face inevitabilă însă influențarea ultimei verigi de către primele două. Consecințele în planul consumului se vor dovedi multiple și contradictorii.

Primul moment al culturii supus imperativelor producției de tip industrial este cel creator. Creația din zona de impact a industrializării este ajustată în parametri fundamental diferiți de cei tradiționali.

Mai întîi observația că numai parțial cultura contemporană se încadrează mecanismului și exigențelor modelului industrial. În același timp, se impune recunoașterea caracterului *necesar* al acestui proces în condițiile epocii noastre. Condiții în care tehnica face posibilă transmisia multiplicată în proporții de masă a unor creații culturale la care în varianta tradițională a difuzării n-ar fi avut acces decît un număr limitat de indivizi. Intervine astfel o relație de reciprocă determinare între producție și consum, în sensul că un consum extins la proporții de masă nu poate fi satisfăcut cantitativ decît printr-o *producție-creație* supusă exigențelor unui mecanism de tip industrial. Trebuie totuși subliniat faptul că similitudinea între producția industrială culturală și cea extraculturală este numai parțială. Particularitatea primeia în raport cu cea de-a doua rezidă, după Edgar Morin, într-o contradicție fundamentală între structurile birocratizate-standardizate și originalitatea (individualitate și noutate) produsului pe care ea trebuie să-l furnizeze. Însăși funcționarea sa pleacă

de la două cupluri antitetice: birocrație-invenție, standard-individualitate [3].

Posibilitatea culturii de a fi supusă organizării birocratic-industriale rezidă după opinia lui Edgar Morin în *însăși structura imaginarului*. O particularitate a imaginarului este predispoziția sa de ordonare după arhetipuri. Reguli, convenții, genuri artistice impun operelor structuri exterioare, în timp ce situații-tip și personaje-tip le furnizează structurile intime. Or, întrucît analiza structurală probează reducerea unor structuri imaginare la structuri matematice și întrucît orice structură constantă se poate concilia cu norma industrială, cultura își poate însuși modelul industrial. Aceasta echivalează cu producerea în lanț a unor opere culturale (romane, filme, emisiuni muzicale, benzi desenate etc.) avînd ca punct de plecare modele standardizate. Deși preponderent predeterminată de aceste „modele ghid", creația-producție nu poate supraviețui în absența inovațiilor pentru că înseși aceste modele ghid necesită o reîmprospătare. Imposibilitatea subordonării întregii creații culturale industrializării naște tendința unei autonomii relative a creației în sînul producției. În societatea capitalistă această tendință spre autonomie se manifestă pe fondul contradicțiilor între alte cupluri de tendințe alimentate de rațiunile profitului comercial, ale rentabilității financiare. E. Morin surprinde plastic aceste cupluri, arătînd că în fiecare caz (presă de masă, cinematograf etc.) se stabilește un raport specific între „logica industrială-birocratică-monopolistă-centralizatoare-standardizatoare și contra-logica individualistă-inventivă-concurențială-autonomistă-novatoare" [4].

Caracterul *colectiv* al activității riguros divizate și specializate constituie o altă caracteristică a industriei culturale. Această diviziune și specializare este un aspect al raționalizării tipic industriale care-și găsește expresia în standardizare. Standardizarea vizează atît parametri ai structurii interioare, cît și dimensiuni exterioare ale procesului cultural. Astfel, de pildă, o structură imaginară de factură melodramatică respectă anumite canoane tematice sau o anumită tipologie a personajelor, un film poli-

---

[3] Cf. Edgar Morin, *op. cit.*, apud P. Bächlin, *Histoire économique du cinéma*, Paris, la Nouvelle Edition, 1974, p. 263.

[4] Edgar Morin, *op. cit.*, p. 31.

ţist se construieşte după o logică specifică, conform unei scheme anteomologate, un western reclamă preferenţial anumite teme. În limitele acestor reguli şi canoane se află spaţiul de joc al fanteziei creatoare, al originalităţii şi individualizării.

Dimensiunile exterioare sînt, în esenţă, de ordin cantitativ şi formal vizînd, de pildă, timpul standard al derulării unui film, al unei emisiuni de radio sau T.V., stilul adecvat unei publicaţii etc.

S-a emis părerea că diviziunea muncii şi standardizarea, proprii producţiei culturale industriale, nu constituie în mod necesar un atentat la individualizarea produselor create. Un argument l-ar constitui însăşi marja de libertate relevată de reguli şi modele standardizate. De fapt, în acest caz, este vorba despre reproducerea permanentă în cadrul industriei culturale a dialecticii trecerii individualizatului în standardizat, a stimulării primului prin dezvoltarea excesivă a celui din urmă. Individualizarea, în mod inevitabil limitată de acţiunea opusului său, se încearcă adeseori revigorată prin acapararea unor personalităţi creatoare de prestigiu şi angrenarea lor în mecanismul creaţiei-producţie industrializate. Dar, în această situaţie, autorul nu se mai poate identifica cu opera sa. Standardele industriale acţionează în cele din urmă în sensul dezindividualizării produsului.

În acelaşi sens acţionează şi munca în echipă care face uneori inevitabilă trădarea sensului imprimat operei iniţiale de către creatorul ei singular. Pe de o parte, se poate vorbi deci despre o „subdezvoltare a posibilităţilor" intelectualităţii creatoare atrase în sistemul industriei culturale ca urmare a diviziunii muncii şi a structurii birocratice şi, pe de altă parte, de o identitate relativă între produsul cultural original şi cel obţinut prin aplicarea tehnologiei industriale.

Aceste particularităţi sînt caracteristice sistemului culturii industrializate capitaliste în care producătorul privat îşi impune exigenţe prorii faţă de o idee sau o valoare culturală pe care o achiziţionează ca pe o simplă marfă. Un exemplu tipic îl constituie filmele comerciale, publicaţiile de senzaţie sau cele sexy, unele emisiuni de divertisment etc.

Dacă acest tip de alienare a creatorului individual este parţial depăşit în sistemul industriei culturale socialiste,

credem că se poate vorbi despre o altă categorie de alienare care nu mai este generată de un raport economic între producător și creator, ci de specificul creației colective și de particularitățile mijloacelor tehnice de reproducere, difuzare și multiplicare care impun produselor culturale originale unele restructurări și ajustări care le transformă în mesaje. Ideea de „consumator" și de „producător de mesaje" — arată A. Moles este proprie societății tehnologice. Aceste două roluri sînt total diferențiate prin apariția unor sisteme (de comunicare) unidirecționale (radiodifuziunea) și emergente unui mediu creator restrîns, inclus în mediul consumator [5].

Ideea existenței celor două medii separate prin roluri eminamente diferențiate aduce în planul discuției un alt aspect important, acela al statutului creatorului în societatea modernă.

Comentînd matricea de comunicare socioculturală în condițiile moderne, A. Moles ajunge la concluzia că schimburile sînt disimetrice. În societatea actuală a comunicării de masă la un pol se situează oamenii care vorbesc, la celălalt, mai numeroși, cei care ascultă. Această repartizare neregulată definește o „castă de producători" și o „castă de consumatori" ai culturii. Descrierea acestei situații conduce la noțiunea de „alienare culturală", o mărime nouă în sociologia culturii. Sensul atribuit de Moles acestei noțiuni diferă însă de cel la care se referă Morin. Moles privește alienarea culturală ca o consecință a separației între creatori (producători) și consumatori și o concepe în raport cu cei din urmă, în ultimă instanță, se pare, în sensul imposibilității majorității indivizilor de a-și manifesta capacitatea creatoare. Este și sensul alienării culturale pe care îl vizează Norman Birnbaum. În cadrul culturii industriale — arată sociologul american — un întreg ansamblu de simboluri, de conștiință, de sensibilitate, de sentimente au fost scoase din zona dominației lui *Homo faber* pentru a fi supuse imperativelor mașinii de producție, organizării vieții și puterii birocratice [6]. Inaugurîndu-și dominația printr-un act de distrucție, respectiv prin eliminarea progresivă a culturii artizanale și populare (tradi-

---

[5] Abraham Moles, *op. cit.*, p. 104.

[6] Norman Birnbaum, *La crise de la societé industrielle*, Editions Anthropos, Paris, 1972.

ţional rurale), „cultura industrială" îşi legitimează dreptul la existenţă şi îşi revendică superioritatea prin depăşiea unor orizonturi culturale monadice, limitate şi prin instaurarea „culturii pentru toţi". Asocierea termenilor „cultură" şi „masă" devine în noile condiţii expresia unui concept care ar semnifica un nou tip de cultură în cadrul căruia o severă diviziune a activităţilor separă masa consumatorilor culturali de producătorii industriali ai culturii şi în care, „dincolo de stratificarea socială tradiţională", societatea se divide în două categorii distincte : cei care iau *(takers)* şi cei care dau *(givers)*. Consecinţa : un consum cultural de masă [7].

Norman Birnbaum semnalează totodată pierderea sensului uman al culturii industrializate prin modificarea naturii produsului însuşi şi alterarea raporturilor tradiţionale între om şi cultură. Pentru majoritatea indivizilor cultura nu se mai materializează (sau se materializează precar) în produse care semnifică o experienţă existenţială nemijlocită, relaţii personale cu natura şi societatea, ci în forme şi entităţi care par independente de activitatea umană care stă la originea lor. Se iveşte, astfel, o prăpastie între om, respectiv între semnificaţia umană a produselor culturale, pe de o parte, şi mecanismele de producere şi difuzare a lor care au luat aspectul de forţe independente, pe de altă parte.

Expresia nemijlocită a acestui tip de alienare se exprimă în instituirea unui cuplu aflat în indisolubilă unitate şi opoziţie totodată : producător-consumator.

Această structură bipolară a societăţii văzută din punctul de vedere al culturii occidentale este exprimată de A. Moles în termenii a două categoii de medii : micromediul intelectual care reprezintă cîteva sutimi de societate, din care se recrutează un nucleu extrem de mic de „profesionişti", iar la polul opus o masă enormă alimentată de presa de mare tiraj, televiziune, radio, film etc. care îngurgitează pasiv ceea ce-i oferă şi propune micromediul prin agenţii tehnocratici din sistemul difuzării de masă. Astfel, creatorul este definit prin numărul mare de mesaje trimise faţă de cel al mesajelor primite, consumatorul

---

[7] Vezi Oltea Mişcol, *De la cultura de consum la cultura de participare*, în vol. *Esteticul în sfera culturii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

fiind definit printr-o atitudine inversă. Mediul creatorilor, comparat de J. Duvignaud cu un „ghetou", constituie după expresia lui Moles o veritabilă „cetate intelectuală" autonomă, izolată, incomunicantă cu mediul consumator. Singura trăsătură de unire între ele este faptul că ambele se suprapun impactului comunicării de masă.

În opinia lui Moles noul clivaj al societății din punct de vedere cultural s-ar exprima într-o grupare tripartită : cetatea *celor administrați* pentru care „fericirea în consum" este principala orientare a tabloului de valori ; *cetatea administratorilor*, axată esențialmente pe eficiență, și *cetatea creatorilor culturali*, a cărei valoare-ghid este introducerea noului în societate. „Cele trei cetăți coexistă, se întrepătrund și întrețin relații contractuale de interes reciproc, dar nu au nici un motiv să urmărească un ideal comun" [8].

În cadrul a ceea ce Moles numește *cetatea creatorilor culturali*, Pierre Bourdieu [9] operează o distincție mai profundă. Analizînd piața capitalistă a bunurilor simbolice (culturale), el distinge, la nivelul producerii lor, două categorii de cîmpuri : *cîmpul producției restrînse* și *cîmpul marii producții*, fixînd drept criteriu fundamental de diferențiere categoria consumatorilor sau a beneficiarilor și implicit a instanțelor de consacrare a bunurilor simbolice (culturale) create.

Bourdieu definește cîmpul de producție și de circulație a acestor bunuri ca sistem de relații obiective între diferitele instanțe caracterizate prin funcția pe care o îndeplinesc în cadrul diviziunii activității de producție, reproducție și difuzare a bunurilor simbolice.

Cîmpul producției restrînse este definit ca sistem producător de bunuri simbolice (și instrumente de însușire a acestor bunuri) obiectiv destinate, cel puțin pe termen scurt, unui public de producători de bunuri simbolice care produc ei înșiși pentru producătorii de bunuri simbolice.

Acest cîmp — opinează Bourdieu — tinde să-și producă el însuși normele de producție și criteriile de evaluare a produselor sale și se supune legii fundamentale a concurenței în vederea recunoașterii autentic culturale de că-

---

8 Abraham A. Moles, *op. cit.*, p. 106.

9 Pierre Bourdieu, *De marche des biens symboliques*, în *L'anné sociologique*, Press Universitaires de France, Paris, 1972.

tre grupul egalilor care are dubla calitate : de concurenţi şi de clienţi privilegiaţi.

Aceste particularităţi ale *cîmpului producţiei restrînse* nu se pot realiza decît printr-o ruptură fundamentală cu publicul nonproducătorilor.

La polul opus se situează *cîmpul marii producţii simbolice*, specific organizată în vederea producţiei de bunuri simbolice destinate „marelui public", adică nonproducătorilor şi care se recrutează fie din categoria nonintelectuală, dar cultivată a clasei dominante, fie din alte clase sociale. El se supune legii concurenţei în vederea cuceririi unei pieţe culturale cît mai mari posibile, în cadrul acestui cîmp producătorii (creatorii) sînt subordonaţi deţinătorilor instrumentelor de producţie şi de difuzare.

Între rezultatele acestui cîmp se numără o „artă medie" destinată unui public numit adesea „mediu". Această artă este produsul unui sistem de producţie dominat de cercetarea rentabilităţii investiţiilor şi, în consecinţă, de extensia maximă a publicului. În toate domeniile vieţii artistice — observă Bourdieu, se constată aceeaşi poziţie între cele două moduri de producţie separate atît prin natura operelor produse şi ideologiile politice sau teoriile estetice pe care le vehiculează, cît şi prin compoziţia socială a publicului căruia îi sînt destinate.

„Arta medie" este incapabilă de a-şi reînnoi tehnicile şi tematica altfel decît împrumutîndu-le de la „cultura savantă" sau de la „arta burgheză" [10].

În acelaşi timp, forţa de atracţie a mijloacelor comunicării de masă, mai cu seamă prin mecanismul fabricării succesului, este atît de puternică, încît în zona sa de influenţă gravitează uneori şi producătorii din cadrul cîmpului restrîns. Autonomia lor într-un imperiu al ştiinţei şi artei, în genere al unei culturi pure consacrate în virtutea unui criteriu abstract al „legitimităţii culturale" este iluzorie.

Critica etnocentrismului teoretic al claselor dominante implică o redefinire a culturii mai extinsă decît cea pe care cultura „cultivată" sau „savantă" şi-o acordă sieşi. Pentru aceasta din urmă o cultură are dreptul la existenţă şi legitimitate în măsura în care comportă, pentru cei ce o compun, accesul satisfăcător la timpul liber social, par-

---

[10] Pierre Bourdieu, *op. cit.*

ticiparea la o practică de producție intelectuală, autonomizată, obiectivarea sa într-un sistem de opere, instituții și aparate speciale ; consumarea unui patrimoniu de opere culturale specifice ; ucenicia specială a aptitudinilor operatorii și a atitudinilor mentale [11]. Or, atitudinea critică față de un asemenea sens restrictiv al culturii vizează, în afara sistemului de opere rezultate dintr-o *practică culturală specifică*, și considerarea sistemului de *atitudini implicate* în *orice* practică pentru agenții acestei practici, respectiv *modele de comportament* care reglează aceste atitudini, categoriile de gîndire și acțiune care generează aceste modele. În acești noi parametri Michel Verret încearcă să definească cultura populară (ca o cultură mobilă între culturile claselor dominante) și cultura muncitorească, precum și raporturile acestora cu cultura dominantă.

Arta populară, subliniază Verret, relevă aceleași principii de inteligibilitate ca și cea „aristocratică" dar, spre deosebire de aceasta din urmă, care valorizează evaziunea, distanțarea, arta populară valorizează viața cotidiană a omului obișnuit. Este o artă de *extensiune* întrucît se arată sau se povestește mai degrabă decît se analizează, punînd în scenă familiarul, binecunoscutul, ceea ce constituie o modalitate de asigurare a identității cu valorile grupului. Acest realism este considerat spiritul artei populare, întrucît în reiterarea simbolică a propriilor sale practici se regăsește însuși spiritul pe care grupul îl afirmă și îl exaltă.

În ceea ce privește cultura muncitorească, prima matrice de transformare proprie acesteia este aproprierea naturii prin muncă în dublu sens : puterea de obiectivare în ceea ce privește natura, puterea de inovare în ceea ce privește gîndirea. De aceea, lumea obiectelor tehnice produsă de industrie trebuie raportată la cultura clasei care a produs-o.

Invențiile bricolajului pot fi considerate, de asemenea, ca disponibilități ale culturii muncitorești și, în genere, ale culturii populare, ca expresie a unei creativități cotidiene inepuizabile.

„Recuperarea obiectelor uzate și reinterpretarea utilității lor în finalități noi vor da de altfel loc la anumiți

---

[11] Michel Verret, *Sur la culture ouvrière*, în „La Pensée", nr. 163/1972.

artiști sau curente moderne (Picasso, César, pop-art), la producții estetice autonomizate al căror sens popular, chiar muncitoresc, va fi clar resimțit, chiar explicitat în cultura dominantă ca o provocare de clasă“ [12].

Privită din această perspectivă în întreaga sa extensie și comprehensiune, cultura muncitorească din cadrul societății capitaliste nu se mai reduce pur și simplu la o cultură de consum, de inculcare a culturii de masă, ci încorporează și o rezervă permanentă de creativitate și creație care au în fond o semnificație culturală profundă.

Socialismul, ca revoluție socială radicală, pune și premisele pentru elaborarea unei culturi unitare, pentru abolirea clivajelor culturale generate de stratificarea socială, pentru punerea în valoare a întregului potențial creativ al maselor.

Aceste transformări radicale nu echivalează însă cu îndepărtarea automată și integrală a consecințelor pe care vechea diviziune socială și vechea diviziune a activităților umane le-au generat în plan cultural.

Revoluția științifică și tehnică adaugă noi probleme pe care socialismul trebuie să le rezolve din mers și într-un mod esențialmente diferit decît capitalismul. El trebuie să elaboreze o *variantă umană* a revoluției științifice și tehnice, o variantă umană a civilizației care se naște sub impactul ei.

Aceasta presupune, în primul rînd, umanizarea agentului schimbărilor — omul. Iar umanizarea înseamnă — așa cum au demonstrat K. Marx și F. Engels — dezvoltarea multilaterală a capacităților specific umane.

„În această dimensiune a revoluției științifice și tehnice — și anume, *o treaptă mai înaltă de cultivare a forțelor și talentelor creatoare ale celor ce muncesc* (subl. ns.) din care pînă acum numai o mică parte ajungea să se afirme — este cuprinsă, în ultimă analiză, și singura posibilitate reală de a depăși capitalismul ; aceasta, cu condiția ca socialismul să concentreze în mod consecvent asupra acestei dimensiuni structura intereselor, orientarea tehnică, organizarea rațională în întreaga societate a producției și consumului, mobilizarea activității eficace a maselor largi etc.“ [13].

---

[12] Michel Verret, *op. cit.*, p. 25—26.

[13] *Civilizația la răscruce*, Editura politică, București, 1970, p. 198.

De aceea, necesitatea favorizării și stimulării alternativelor legate de perfecționarea forțelor umane devine vitală în socialism. Aceasta nu înseamnă că în socialism creația culturală (științifică, tehnică, artistică) devine o zonă a improvizațiilor, a contribuțiilor aleatoare, a lipsei de planificare, funcție liberă a unor variabile imprevizibile. *Specializarea* creației este și aici o condiție a progresului într-un domeniu sau altul al practicii umane. Deosebirea fundamentală de capitalism rezidă însă în descătușarea energiilor creatoare ale maselor, în fructificarea unei rezerve de creativitate latentă, în cadrul creației populare, creației tehnice de masă, activității culturale de amatori.

Cît privește creația culturală specializată, condițiile ei material-tehnice și organizatorice sînt reglementate instituțional prin intermediul uniunilor de creație și unităților de cercetare. Aceste structuri organizaționale constituie, în același timp, și cadrul de dezbatere și definire a unor coordonate teoretice (artistice, științifice, ideologice) ale creației într-un domeniu sau altul al culturii, coordonate care asigură o perspectivă generală clară pentru fiecare creator și consecutiv, o angajare mai decisă în plan social-ideologic. Există părerea, de relativ largă circulație, că nu se poate codifica creația, că nu se poate planifica fără a antrena mari riscuri în ceea ce privește calitatea produselor vizate, fără un pericol grav pentru viața culturală a unei țări. Adevărul acestei aserțiuni se află nu în negarea ei, ci undeva la echidistanța dintre afirmație și negație.

Fără îndoială, în domeniul creației culturale nu poate fi vorba despre o planificare similară cu cea din domeniul producției materiale. În cadrul acesteia din urmă rigoarea planificării rezidă nu numai în estimarea cantitativă a produselor, ci și în cea fizică, calitativă a lor. La nivelul creației culturale planificarea are mai degrabă alura unui inventar de proiecte fără a se prevedea exact rezultatul, produsul finit, material-sensibil sau ideatic al respectivului proiect. Spre deosebire de domeniul producției materiale, în cadrul căruia experimentarea unui produs nou constituie o etapă premergătoare producției de serie, în cadrul producției culturale experimentarea, cu coeficientul său de imprevizibilitate, devine aproape un cvasiînsoțitor al creației, întrucît rezultatul acesteia este de regulă *unicatul*. Firește, un statut întrucîtva diferit îl are cultura industrializată care comportă, după cum am arătat, încadrarea rela-

tivă în anumiţi parametri standard, dictaţi fie de specificitatea mijlocului de comunicare, fie de condiţia inteligibilităţii şi accesibilităţii mesajului, fie de criterii exterioare sistemului de comunicare. Date fiind tipurile de exigenţe care guvernează sistemul industriei culturale şi tipurile de cerinţe ce se cer satisfăcute la nivelul publicului, producţia culturală subsumată acesteia este mai aptă pentru a fi planificată, în principal, în virtutea faptului că ceea ce se realizează este preponderent o re-producţie.

În această împrejurare, ponderea componentelor creative ale muncii la nivelul masei de producători scade considerabil în cadrul unor meserii şi profesii. Aspectul creativ al activităţii de producţie se concentrează într-un sector specializat (ateliere de proiectare, laboratoare de cercetare, sectoare de creaţie etc.).

Pe de altă parte însă, creşterea nivelului de instruire, lărgirea orizontului de cultură generală paralel cu specializarea într-un domeniu sau altul fac posibilă o intervenţie largă a producătorilor de bunuri materiale în perfecţionarea unor utilaje sau procese tehnologice şi în crearea de noi produse cu parametri calitativ superiori. Inovaţiile şi invenţiile, rod al îmbinării pregătirii teoretice cu experienţa de producţie, devin în socialism un teren fertil pentru manifestarea creativităţii de masă.

Impulsul spre autoafirmarea calităţilor esenţiale umane este adeseori exteriorizat în activităţi de loisir cu o pregnantă amprentă creativă.

Una din trăsăturile invariabile ale culturii populare ale unei societăţi ce se dezvoltă sub semnul industrializării este interesul indivizilor pentru activităţi manuale mai mult sau mai puţin dezinteresate, practicate în timpul liber.

Se poate prevedea chiar, consideră unii teoreticieni ai loisirului, că odată cu diminuarea operaţiilor manuale în industria modernă, gustul pentru activităţi manuale creşte, manifestîndu-se în timpul liber al muncitorilor de toate categoriile.

Dincolo de caracterul utilitarist sau dezinteresat al finalităţii lor, se poate remarca că aceste activităţi manuale fie de jardinaj, fie de construcţii şi amenajări domestice, fie de activităţi de bricolaj sau hobby-uri artizanale îşi asociază un întreg univers de interese, cunoştinţe şi va-

lori, reflectînd omniprezența unui bogat și variat potențial de inventivitate și originalitate al oamenilor.

Restructurările profunde din mediul rural pe seama influenței industrializării, a proceselor de modernizare și urbanizare, a progresului științific și tehnic au determinat modificări profunde și în creația populară tradițională. Se remarcă, în primul rînd, o tendință de pierdere a caracterului funcțional-utilitar al obiectelor artei populare paralel cu conservarea funcționalității lor estetice. Se constată, de asemenea, o diminuare a creației populare în unele dintre compartimentele sale mai expuse procesului de aculturație cu cultura de tip urban. Unele cercetări condiționează această diminuare exclusiv de schimbarea funcționalității tradiționale a unor produse, altele includ în explicarea sa și creșterea ponderii „industriei artizanale" în economia națională. Grigore Smeu dă o explicație amplă și bogat argumentată a fenomenului, arătînd atît determinarea sa obiectivă, cît și condiționările de ordin subiectiv. „Nu poate fi ignorat adevărul că diminuarea creării artei populare în mediul rural contemporan (privind unele secțiuni ale acesteia, îndeosebi vestimentația) constituie un proces și o tendință totodată, a căror motivație cauzală este dublă : obiectivă și subiectivă, cea din urmă ținînd de restructurări ale gustului estetic în consensul unor sincronizări ale civilizației moderne"[14]. Esteticianul citat analizează, totodată, și unele restructurări de ordin estetic intrinseci creației, subliniind coexistența unor compartimente ale unei autentice arte populare cu altele, în care kitsch-ul s-a infiltrat insidios, cum este de pildă domeniul decorativității.

Deși diminuată comparativ cu trecutul, crearea artei populare în mediul rural contemporan este încă prezentă nu numai în arhitectură, decorativitate, ci și în cadrul folclorului literar sau muzical. Deosebirea față de corespondentul tradițional constă parțial în noutatea motivelor și frecvent în reînnoirea tematică alimentată de restructurările orizontului existențial. Atrăgînd atenția asupra unor confuzii posibile între producțiile folclorice contemporane și „surogatele unor versificări sau armonizări muzicale conjuncturale", Gr. Smeu observa că elementul distinctiv

---

[14] Grigore Smeu, *Repere estetice în satul romînesc*, Editura Albatros, 1973, p. 92.

al veritabilei creații folclorice este „puritatea specifică a ritmului interior“ al acesteia. Dar nu este oare posibil ca în contextul restructurărilor estetice, al mutațiilor în zona sensibilității contemporane, al impactului creației folclorice cu numeroase zone ale creației specializate, al influenței posibile și probabile a produselor vehiculate prin mijloacele comunicării de masă, însăși puritatea acestui ritm interior să fi fost alterată ? Nu poate fi considerat acest fenomen o expresie a infiltrării kitsch-ului și în această zonă a creației populare ?

Dincolo de motivația cauzală a restructurărilor se impune semnalarea unei tendințe de ieșire a creației populare din zona „purității tradiționale“ dublată de o tendință spre interșanjabilitate a compartimentelor sale, evidentă mai ales printr-un transfer reciproc de motive și teme. De asemenea, ni se pare că, dacă în trecut raportul dintre creația populară și cea cultă se exprima precumpănitor într-o influență univocă dinspre prima către ultima, astăzi raportul dintre ele este unul de reciprocitate.

Alături de creația populară neinstituționalizată, care oscilează între polul spontaneității și cel al influențelor libere, adeseori aleatoare cărora le este supus creatorul, se dezvoltă în socialism o largă mișcare cultural-artistică de masă, reglementată organizațional, denumită prin termenul de *amatorism*.

Însemnătatea mișcării artistice de amatori este probată de tripla sa finalitate : de a conserva și perpetua tradiția artei populare ; de a răspîndi și promova creația culturală profesionalizată ; de a descoperi și stimula veritabile talente, de a dezvolta aptitudini creatoare.

Formațiile cultural-artistice de amatori din țara noastră cuprinzînd colective muzicale, literare, coregrafice, de teatru, cinecluburi, brigăzi artistice de agitație, colective de arte plastice, cercuri de creație tehnică, mărturisesc existența unui evantai larg de domenii în care participanții își pot manifesta și valorifica capacitatea creatoare, fie în calitate de creatori propriu-ziși, fie în ipostaza de protagoniști.

Activitatea creatoare a amatorilor, dezvoltarea aptitudinilor lor nu se desfășoară spontan și sporadic, ci este dublată de o activitate pedagogică și de o asistență calificată. „Virtuțile amatorismului sînt însă insuficient exploatate — observa Ion Pascadi —, el însuși poartă cu sine nume-

roase vicii legate de *nivelul scăzut al criteriilor estetice care-l reglează* (subl. ns.) și, întrucît este izvorît din cotidian, acesta îl influențează în mod hotărîtor"[15].

În afara acestui neajuns, ceea ce a grevat mult timp asupra amatorismului a fost și un anumit caracter „festivist" al activităților inițiate. Caracterul sincopat al desfășurării lor, mobilizarea amatorilor în „campanii" a dus deseori la superficialitate, la pseudo-originalitate și uneori la trădarea autenticității în valorificarea creației populare tradiționale.

Imaginea zonei creației culturale ca o coexistență reciproc indiferentă între diferitele sfere ale sale (creația specializată, creația de amatori, creația cotidiană colectivă) este principial străină socialismului. Însuși progresul cultural al societății socialiste cere în mod obiectiv o influență mutuală între aceste orizonturi, aptă să fertilizeze, să valorifice rezerva de creativitate și inventivitate a fiecăruia dintre ele.

Capitolul 3

Mutații și tendințe în creația artistică contemporană. Convergențe culturale: artă și știință

Ruptura culturală inaugurată de epoca noastră este tradusă în variante teoretice, surprinzînd parțial realități care numai cumulate și articulate în ordine de prioritate genetică și cauzală pot oferi un tablou de ansamblu asupra schimbărilor. „Mutația semnelor" este una dintre variantele amintite asociată cauzal industrializării culturii. Analizînd această mutație în toată amploarea și multitudinea consecințelor sale, René Berger pleacă de la o premisă care include unele din sensurile majore ale discontinuității culturale. Vechiului model „cultură-capital" în cadrul căruia spiritul cultivat se transformă în spirit cultivator — observă Berger — i se substituie astăzi un model nou care impune tehnica sub forma de tehnocultură [1].

---

[15] Ion Pascadi, *Artă și civilizație*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 88.

[1] René Berger, *Mutation de signes*, Denoël, Paris, 1972, p. 20.

Agentul acestei mutații ar fi reproductibilul generalizat care generează o *„cultură-amalgam"*. Tehnica multiplicării, reproducerea, îndeosebi de cînd a luat un caracter de producție industrială — consideră Berger —, tinde să constituie o „lume" nouă, un sistem care există imperios și dictează propriile sale legi. De aici, inferența că lucrurile nu mai există prin ele însele, nici printr-o valoare care le-ar fi intrinsecă, ci există doar *în măsura în care fac parte din procesul comunicării* (subl. ns.). Pentru prima oară poate, omul încetează de a se referi exclusiv la o realitate primă sau primară care ar servi de normă și etalon. Implicațiile reproducerii asupra existenței și conștiinței noastre sînt socotite a fi esențiale.

S-ar părea că aceste implicații sau consecințe ar viza esențialmente fenomene plasate în zona receptării, a consumului cultural. Însuși Berger insistă asupra consecințelor de acest ordin : transformarea felului nostru de a percepe și de a comunica, conștiința și sentimentul nostru de existență, sentimentul de timp și de spațiu.

Aceste particularități se înscriu însă parțial și în zona creației. De altfel, cuplarea în sensul teoriei mecanismelor între creație (producție), difuzare și receptare face imposibilă univocitatea influențărilor.

Zona care oferă poate cea mai puternică transparență perceperii mutațiilor în sfera culturii contemporane este creația artistică.

Observînd că astăzi arta nu-și mai propune pur și simplu o schimbare de conținut, subiectul încetînd să mai fie un element decisiv, René Berger conchide : „Abstracția a transformat modalitățile discursului. Meseria, folosirea materialelor specifice, folosirea tehnicilor verificate, respectul față de ucenicia din școală, sub îndrumarea unui maestru, pe scurt, ansamblul condițiilor materiale și sociale datorită cărora ajungi la calitatea de artist, însuși ansamblul este luat în discuție, uneori negat într-atît încît titlul de «artist-pictor» de exemplu, pare suspect, exact ca și titlul «Școala de belle arte» (ca să nu mai vorbim de răposatul Premiu al Romei !)" [2].

Eliberarea de canoane, de convenții tradiționale, sustragerea de sub vasalitatea criteriilor stabilite (Funcția artis-

---

[2] René Berger, *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 61.

tului creator — observa Busoni — constă în a face legi, nu în a urma legi stabilite), excomunicarea valorii artistice în afara a ceea ce ea reprezenta pînă astăzi pot fi socotite însemne ale artei moderne din epoca noastră. Într-un mod mai general o afirmă și A. Moles cînd, plecînd de la premisa că arta nu este un obiect și nici o ființă, ci „o manieră de a te comporta față de lucruri, o gîndire artistică", ajunge la ideea că ea se transformă în zilele noastre într-o manieră de a gîndi lumea de o esențială gratuitate. Introducînd în mediul nostru înconjurător forme care nu existau înainte, forme sonore, vizuale, literare, forme de mișcare (toate acoperind o aceeași realitate), arta contemporană — susține el — are drept caracteristici principale *gratuitatea, creativitatea, voința de răsturnare a stilurilor* [3].

Ideea *gratuității* atașată *indiferenței „programatice" față de conținutul artei* apare ca un laitmotiv la numeroși cercetători ai fenomenului artei moderne. Lucian Blaga observa la rîndul său că pe măsură ce ne îndepărtăm de romantici și de clasici, conținutul devine în opera de artă tot mai indiferent. Această eliminare a conținutului important omenesc din creația artistică este considerată, parțial îndreptățit, ca o sărăcire a procesului estetic, ca un minus furișat în finalitatea artei [4].

Eliberarea formei sau, mai exact, a formelor de conținut, libertatea lor *sans rivage,* dizolvarea caracterului de structură a operei (tendință susținută în pictură cu atîta vigoare de către cubiști) sînt socotite semne de recunoaștere hotărîtoare ale artei moderne. Prin aceste demersuri arta modernă pare să fi ajuns la răscruce de drumuri. Unul dintre ele este definit de abandonarea definitivă a oricărui conținut, o libertate a formelor devenită anarhică, stihinică, o artă care după expresia lui Arnold Gehlen nu mai conține apeluri existențiale, ci constituie doar sprijin pentru „excursiile conștiinței". Ale unei conștiințe modelate de exigențele societății industrializate occidentale și care cere, compensatoriu, trăiri și aventuri pe măsura acestor exigențe. „Nu se poate trece cu vederea — considera Gehlen — că pictura modernă și sculptura —

---

[3] Abraham A. Moles, *Artă și ordinator,* București, Editura Meridiane, 1976.

[4] Lucian Blaga, *Scrieri despre artă,* București, Editura Meridiane, 1970.

luate ca întreg — oferă primele exemple de felul cum un domeniu foarte vechi de cultură se transformă dinăuntrul lui pentru a se adapta legilor vieții societății industrializate pe deplin înfăptuite și cum tocmai prin însușirea premiselor spirituale ale acesteia, jalonează spațiul pentru o oază de libertate subiectivă sau/și pentru o anarhie superioară. Această artă a adoptat total formele de conștiință care s-au constituit în jocul de ansamblu al tehnicii, științelor naturii și individualismului"[5].

Este o artă eminamente experimentală, o artă denumită a „excitabilității" sau a „iritabilității", a cărei neutralitate axiologică este acompaniată de organizarea afectelor în jurul trăirii sale, afecte care devin prin ele însele „retorice" și „reflexive" și, în ultimă instanță, dobîndesc statut de mijloace artistice. A. Gehlen atrage atenția asupra faptului că aceste afecte sînt cu totul speciale, nefiind nimic în ele care s-ar putea transforma în morală, educație, datorie față de popor sau concepție despre lume. Această artă scutită definitiv de mesaje, această artă „enigmatizată labirintic" permite „rămînerea în cadrul atitudinilor care au fost produse și întreținute peste tot de cultura industrială și de climatul societăților marilor orașe, o imagine obiectiv oglindită a condițiilor sociale"[6].

Cu alte cuvinte, se poate vorbi despre o zonă a artei moderne care, emancipîndu-se de conținut și cucerindu-și libertățile constructive, și le exercită într-o manieră eminamente aleatoare, manieră care pune sub semnul întrebării destinul umanist al artei și însuși dreptul său la existență ca artă. Această diagnoză este valabilă pentru mișcarea artei moderne pe unul din drumurile de răscruce.

Celălalt drum pare să fie unul bătătorit, acoperit de pulberea unei experiențe artistice tradiționale, dar marcat totodată de înțelegerea adîncă a construcțiilor spirituale noi și de o anume receptivitate față de ele ; drumul unei arte a esențializării și a abstractizării, dar fără repudierea omenescului și a marilor probleme existențiale.

Este arta, în general cultura a cărei tendință fundamentală este surprinsă cu adînc discernămînt de către Lucian Blaga. El observă că *pornirea spre esențial* este

---

[5] Arnold Gehlen, *Imagini ale timpului*, București, Editura Meridiane, 1974, p. 372.

[6] *Ibidem*, p. 387.

una din trăsăturile caracteristice ale epocii noastre care se manifestă în știință prin goana după ultime principii, iar în filosofie prin setea de sinteză. „Aplecarea spre «esențial» corespunde unui apetit metafizic. S-ar putea risca afirmațiunea că de mult timp apetitul metafizic (apetitul, nu doctrinele metafizice !) nu a invadat în aceeași măsură arta și știința“ [7]. Valoarea anticipativă a acestei diagnoze a fost demonstrată cu prisosință de evoluția culturii în ultimele decenii. În plan științific au fost create și s-au dezvoltat științele de sinteză sau de generalizare abstractă cum sînt cibernetica și teoria sistemelor. Tot pe aceeași linie a abstractizării, a esențializării se situează și trecerea de la fenomene reale la modele matematice corespunzătoare și de aici, eventual, la modele fizice.

În plan artistic corespondentul acestei tendințe se exprimă în particularitățile artei abstracte, în nonfigurativ.

Această convergență a tendințelor în știința și arta contemporană este surprinsă și explicată plauzibil de către Marcel Brion în lucrarea sa *Arta abstractă* : „Se pare că uneori artistul simte nevoia să restabilească ordinea universului, așa cum savantul o întîlnește în cercetările sale matematice, geometrice, biologice, pentru a-și zidi opera care va însemna astfel *aceleași calități de universalitate* și de *eternitate* pe care le au formele și figurile științifice“ [8].

Explicarea acestor similitudini se constituie în două puncte de vedere reciproc eliminatorii. Unul le consideră fenomene de paralelism grefate pe elemente de determinare comune științei și artei, celălalt consideră posibilă interdependența științei și artei.

Partizan al primei alternative, Lucian Blaga nega sentențios posibilitatea contaminării reciproce a artei și științei. El le considera mergînd pe drumuri paralele fără a se influența în acest paralelism. Asemănările de atitudini și de forme de realizare sînt puse exclusiv pe seama unor corespondențe de stil, fenomene de mai mare adîncime și care nu pot fi explicate prin înrîuriri reciproce.

---

[7] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 72.

[8] Marcel Brion, *Arta abstractă*, București, Editura Meridiane, 1972, p. 50.

Această poziţie teoretică este amendabilă, după părerea noastră, numai parţial. Amendamentul vizează doar imposibilitatea influenţării reciproce, surprinderea similitudinilor pe temeiul corespondenţelor de stil fiind în schimb pertinentă.

Fără a nega distincţia fundamentală între creaţia artistică şi cea ştiinţifică, fără a anula şi nici măcar a periclita specificitatea fiecăreia dintre ele, cel de-al doilea punct de vedere consideră posibile influenţe şi transferuri între cele două orizonturi şi o posibilă recurenţă a structurilor. Referindu-se la funcţia de „mărturie" a artei pentru serii de formaţiuni spirituale ale aceleiaşi epoci istorice şi aceloraşi împrejurări sociale, Pierre Francastel sugerează totodată şi consangvinitatea subterană a artei şi ştiinţei. „Istoria — consideră el — nu poate să se lipsească de un instrument care îi permite să descopere *legătura intelectuală* (subl. ns.) dintre numeroasele acte care se traduc în obiecte pur figurative, căci coeziunea şi mecanismul de producţie sînt clarificatoare pentru toate celelalte forme de acţiune pozitivă sau conceptuală a unei epoci. Documentul artistic este în acelaşi timp revelator al unor cunoştinţe tehnice şi al unor scheme de gîndire« [9].

Dialectica raporturilor între ştiinţă şi artă este surprinsă în esenţiala ei ambivalenţă — de îndepărtare şi apropiere — de către Georg Lukács. El observă că pe măsură ce ştiinţa face paşi importanţi în direcţia dezantropomorfizării modului ei de reflectare şi, consecutiv, a prelucrării lui conceptuale, prăpastia între reflectarea ştiinţifică şi cea estetică se adînceşte din ce în ce mai mult. Neînţelegerea acestei separaţii a provocat confuzii penibile şi Lukács citează exemplul eşuării lamentabile sub raport estetic în cazul încercării de a insera statisticul în literatură sau a tentativelor unor artşti suprarealişti sau abstracţi de a utiliza pentru arta lor cele mai noi rezultate ale cercetării fizice asupra structurii interne a atomului.

Dacă în sensul precizat de Lukács, cel al dezantropomorfizării crescînde a ştiinţei, trebuie acceptată ideea unei ireductibile diferenţieri între ştiinţă şi artă, acest

---

[9] Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 129.

raport nu exclude însă interacţiunea dintre ştiinţă şi artă. Dimpotrivă — observa în continuare Lukács —, există în prezent tendinţe apte de a o intensifica; „încetarea unei relaţii reciproc nemijlocite — care la o observare mai atentă se dovedeşte a fi de cele mai multe ori mai mijlocită decît pare la prima vedere — poate fi înlocuită de unele mai fecunde, deşi mai mijlocite, care să se impună pe calea îmbogăţirii imaginii generale despre lume a artei de către ştiinţă şi vice-versa" [10].

Dacă ne gîndim, de pildă, la arta abstractă sau la arta conceptuală, cum mai este denumită uneori, putem admite că apelul ei la gîndire, la raţiune, pe care îl presupune atît actul creaţiei cît şi cel al receptării sale este considerabil facilitat de dezvoltarea spiritului ştiinţific al epocii noastre.

Ştiinţa apare din ce în ce mai mult — după expresia lui Andrei Silard — „ca o cale de disciplinare a gîndirii umane, o perfecţionare a discernămîntului", efectuînd şi o ordonare interioară, specifică artei. Totodată, sub aceeaşi influenţă a ştiinţei şi a cunoştinţelor acumulate „artistul tinde să devină obiectiv, iar arta apelează din ce în ce mai mult la inteligenţă, la luciditate" [11]. Estetica industrială, designul, ca fuzionare directă a artei cu ştiinţa, exprimă pentru prima oară corelarea utilului cu frumosul la scară de masă [12].

În cadrul raporturilor mijlocite dintre ştiinţă şi artă poate fi considerată şi influenţa mijloacelor comunicării de masă asupra artei. Nu ne propunem să discutăm aici implicaţiile mass-mediei asupra artei din perspectiva difuzării sau a receptării operelor, ci să schiţăm cîteva posibile unghiuri de incidenţă ale sale cu zona creaţiei artistice.

Relaţia dintre mass-media şi oricare sector al artelor contemporane pare mult mai profundă decît s-ar putea crede la o primă abordare, remarca K. A. Jelenski; ea devansează problema utilizării mass-mediei de către creatori, după cum o dovedesc noţiunile de simultan, de

---

[10] Georg Lukács, *Estetica*, vol. 1, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 244.

[11] Andrei Silard, *Reflecţii privind relaţia ştiinţă-artă*, în vol. *Revoluţia ştiinţifică-tehnică şi modernizarea forţelor de producţie*, Editura politică, Bucureşti, 1976, p. 263.

[12] *Ibidem.*

discontinuu, de aleatoriu sau teoria operei deschise a lui Umberto Eco [13].

Într-adevăr, mijloacele comunicării de masă, reproductibilul „generalizat", după expresia lui René Berger, transformă felul nostru de a percepe și de a comunica precum și conștiința și sentimentul nostru de existență. Conștiința noastră devine din ce în ce mai mult o „conștiință prezentă", iar detașarea față de obiecte și societate tinde să fie substituită de sentimentul implicării în devenirea existenței la scară nu numai planetară, ci și cosmică.

Imersiunea voită sau impusă, deliberată sau inconștientă a creatorilor în logosfera alimentată permanent de idei, valori, modele vehiculate de sistemul comunicării de masă nu poate să nu influențeze într-un fel sau altul, într-o măsură sau alta demersul creator și însăși structura produsului creat.

Se pare, într-adevăr, că inaugurînd o nouă structură a imaginarului, mass-media, televiziunea cu precădere, ne impune sau ne propune o nouă sensibilitate, un nou tip de implicare, ceea ce probabil furnizează elemente inedite pentru reînnoirea unor genuri artistice tradiționale. Se pare că *happening*-ul sau *pop-art*-ul nu se mai pot avea în vedere numai ca un teatru și o pictură *in-formată*, și nu *transformată* de mass-media [14]. În orice caz, asemenea mutații sînt concepute din ce în ce mai mult ca servind o cauză umanistă generoasă, ca îmbogățind sensibilitatea contemporană cu dimensiunea unei implicații, a unei angajări mult mai directe și mai puternice.

Vorbind despre soarta operelor de artă în zodia mijloacelor comunicării de masă, despre cea a operei literare în special, Georges Perec conchide că ar fi vorba în principal de o schimbare de funcție a acestora, implicînd chiar o transformare originală a limbajului și a structurii operelor.

Din această perspectivă, privilegiind sfera creației literare, se poate contura influența mass-mediei, îndeo-

[13] Vezi K. A. Jelenski, *Mass-média et création imaginaire*, în „Preuves", 1967, nr. 202.

[14] Vezi Georges Perec, *Ecriture et mass-média*, în „Preuves", nr. 202, 1967.

sebi a mijloacelor audio-vizuale (între care televiziunea deține supremația) mai întîi la nivelul surselor de inspirație ale literaturii, al coordonatelor existențiale din care se alimentează substanța epică. Această realitate este în bună măsură influențată de noile mijloace de comunicare, sensibilitatea, conștiința umană fiind astăzi mai profund implicată în procesul istoric în virtutea faptului că fiecare conștiință individuală capătă o nouă perspectivă asupra acestui proces prin imensa deschidere a lumii, oferită cotidian de către micul ecran. Nevoile, interesele, aspirațiile, dorințele oamenilor se transformă, se redimensionează în parte și sub impactul mass-mediei, scriitorul însuși fiind obiect al acestei transformări.

Se vorbește din ce în ce mai mult, în acest context, de influențarea a înseși formelor de expresie literară. M. Ivan Boldiszar [15], de pildă, își exprimă convingerea că mass-media, îndeosebi cinematograful și televiziunea influențează în primul rînd *stilul literar*. Spre deosebire de secolul al XIX-lea — argumentează el — romancierul din a doua jumătate a secolului al XX-lea nu mai simte nevoia de a descrie personajele, orașele, mediul, întrucît el este conștient că cititorul operei sale, grație comunicării de masă, beneficiază de experiența care l-a pus deja în contact cu aceste realități. Eventual, el poate adăuga cîte ceva, dar pe o bază care există deja în conștiința cititorului. Absența, sau poate mai realist diminuarea descrierii antrenează consecutiv schimbarea ritmului romanului, exprimată în esență prin intrarea mai rapidă în acțiune, în miezul întregii narațiuni. Mai mult, se consideră afectată însăși forma dialogului, scriitorul fiind obligat să construiască un dialog în maniera în care cititorul este obișnuit de către televiziune și cinematograf sau să renunțe la el dacă nu poate intra în competiție cu un dialog atît de vivant ca cel reprodus de noile mijloace de expresie. Tehnica reportajului pare să aibă în această privință o influență hotărîtoare.

Se pare, de asemenea, că și cronologia narațiunii ar fi în parte tributară influenței *flash-back*-ului, de regulă

---

[15] Vezi în *L'art dans la société d'aujourd'hui*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1968, masă rotundă asupra evoluției formelor mobile, cinematograful și televiziunea.

romanul modern debutînd cu mijlocul și nu cu începutul.

Montajului — tehnică atît de familiară cinematografului și televiziunii — i se atribuie paternitatea colajului. De altfel montajul este considerat sub diversele sale aspecte și sub extensia sa crescîndă ca tehnica cea mai inventivă și cea mai caracteristică a epocii noastre, care, asimilată de către arta modernă, ar denunța prin opoziție iluzia vechiului mimesis.

Desigur, ar fi exagerat să se atribuie toate aceste mutații la nivelul creației artistice exclusiv mass-mediei, dar în același timp este neîndoielnic că aceste mijloace concură prin acțiunea lor în timp, evident conjugată cu cea a altor factori de ordin social, tehnic, cultural, la reconsiderarea modalităților tradiționale de creație.

Cultura modernă, cu noutățile și exigențele, cu șocurile și surprizele sale, marchează, așa cum am încercat să sugerăm, permanente rupturi față de tradiția imediată, permanente deplasări în noi direcții.

Poate mai mult decît în oricare altă zonă a culturii, pe terenul artei pot fi surprinse tensiuni și tendințe contradictorii, uneori paradoxale, care mărturisesc în cele din urmă o nemaiîntîlnită efervescență creatoare, deschiderea de noi drumuri concomitent cu ocolirea sau abandonarea celor vechi, pierderea unui sens și cîștigarea altuia.

O sumară schiță a unor tendințe care marchează esențialmente arta contemporană în raport cu creația artistică tradițională ar putea lua în considerare următoarele aspecte :

— dislocarea frontierelor tradiționale ale artelor prin transferuri reciproce de tehnici și procedee și prin luarea în considerare a unor arte noi (arta cinetică, arta permutațională, arta vitrinei, arta ambientală etc.) ;

— simultaneitatea tendințelor asociative și disociative. Pe de o parte tendința de abolire sau elasticizare a frontierelor între diversele arte (de pildă, plasarea poeziei fonice la granița între poezia tradițională și muzică, a happeningului între teatru și arta vizuală, a teatrului instrumental între muzică și comedie etc.). Pe de altă parte, tendința spre autonomizare, spre individualizare a unor arte (tendința de emancipare a cinematografului de teatru, tendințele disociative între cinematograf și montajele de televiziune) ;

— propunerea unor opere care nu mai au un contact veritabil sau recognoscibil cu realitatea (sau refuzul mimesis-ului) ;

— cîștigarea libertăților constructive, a independenței mijloacelor de către o parte a artei contemporane ;

— pregnanța sincretismului stilistic ;

— pierderea parțială a sensului în arta contemporană — în înțelesul pierderii contactului tradițional cu realitatea ;

— coexistența în arta contemporană a angajării artei cu iluzia gratuității sale ;

— posibilitatea creației artificiale cu ajutorul ordinatorului ;

— tendința spre tranziență reflectată în caracterul permanent experimental al artei moderne ;

— deplasarea artisticului spre estetic prin arta ambientală.

Tabloul schițat de noi nu aspiră, evident, la pretenții de exhaustivitate, ci încearcă să sintetizeze cîteva principale direcții de deplasare a artei contemporane mai semnificative prin ruptura inaugurată în sistemul său tradițional.

Tot sub beneficiul unui inventar aproximativ, planul științei contemporane pare să fie marcat de următoarele caracteristici și tendințe :

— lărgirea spectaculoasă a granițelor științei prin crearea de noi ramuri ;

— promovarea interdisciplinarității ca perspectivă metodologică în cercetare ;

— proliferarea științelor de graniță (astrofizica, biochimia, chimia fizică etc.) ;

— crearea unor științe și teorii de generalitate abstractă ca cibernetica și teoria sistemelor ;

— proliferarea cuantificării, a matematizării nu numai în științele „exacte", ci și în sfera științelor cu obiect „evolutiv" ;

— utilizarea largă a metodei modelării ;

— apelul tot mai frecvent la dialectică privită ca metodă generală de cercetare ;

— accelerarea ritmului de descoperire în știință ;

— preponderența caracterului colectiv al creației științifice ;

— consolidarea structurii instituționale a cercetării științifice ;

— adîncirea specializării ;

— separarea între cercetarea științifică fundamentală și cea aplicativă ;

— stimularea reciprocă a creației științifice fundamentale și a celei aplicative.

În pofida caracterului de generalitate atribuit trăsăturilor și tendințelor lapidar enunțate în cadrul de față, nu se pot ignora particularitățile prin care cel puțin unele dintre ele se manifestă în funcție de specificitatea spațiului socio-cultural considerat. Deosebirea de sistem poate opera diferențiat în sensul păstrării unor caracteristici și al încurajării unor tendințe concomitent cu repudierea altora, al accentuării unora dintre ele în raport cu celelalte.

Capitolul 4

Determinism și libertate, necesitate și hazard în creație

Într-o măsură sau alta, nemijlocit sau dimpotrivă, printr-un lanț de medieri, opera culturală poartă în mod necesar amprenta „eredității" social-culturale a creatorului său. Imposibilitatea supraviețuirii creatoare în absența raportării la factori exogeni : naturali, tehnici sau sociali derivă, pe de o parte, din însuși sensul uman al culturii care presupune cu necesitate o realitate referențială supraindividuală, pe de altă parte, din neputința realizării oricărei creații în absența unor mijloace tehnice (artistice sau științifice) a căror creare reprezintă o întreprindere colectivă, socială.

Chiar pretinzînd să rupă fundamental cu tradiția, să inoveze radical, creatorul n-o poate face fără a cunoaște formațiunile spirituale deja constituite pentru că însăși crearea a ceva nou este legată de preexistent, cel puțin prin actul negării sale.

A admite din perspectivă sociologică marxistă condiționarea din direcția socialului și economicului în crearea unor valori spirituale nu echivalează, așa cum s-a afirmat sau s-a lăsat să se înțeleagă uneori, cu optica unui socio-

logism mecanicist și abstract, care, ignorînd orice autonomie a creației culturale, fixează legături directe, determinări simpliste ale acesteia de către mediul social și biografia creatorului.

Modalitatea condiționării și natura medierii se circumscriu specific în funcție de particularitățile zonei culturale sau chiar ale diverselor secțiuni din interiorul acestor zone.

În zona artei, de pildă, omologia între semificația operei și o anumită realitate social-istorică nu reprezintă transpunerea directă, brută a celei din urmă în structura imaginară, ci medierea sa adîncă și lăuntrică.

Lucien Goldmann și Roland Barthes, de pildă, numesc acest element de mediere *viziune asupra lumii*. „Artistul — observă primul — nu copiază realitatea și nu predă adevăruri. El creează *ființe* și *lucruri* care constituie un univers mai mult sau mai puțin vast și unificat. Acest univers, desigur, trebuie să aibă o *anumită coerență* și o *anumită logică internă* și este privit dintr-o anumită perspectivă“ [1]. Perspectiva — se arată în continuare — este determinată de *viziunea* lui *asupra lumii*, viziune care reprezintă un punct de vedere *coerent* și *unitar* asupra ansamblului realității, „un mod de a vedea și de a simți un univers concret de ființe și de lucruri“. Viziunile asupra lumii nu sînt fapte individuale, ci sociale ; ele sînt genetic și structural legate de grupuri cu statut economic similar, respectiv de anumite clase sociale. Goldmann atrage atenția asupra faptului că influența acestei viziuni nu se reflectă pur și simplu în analogii între conținutul conștiinței colective și structurile operelor culturale care exprimă un univers unitar și coerent. În această perspectivă sociologul citat acordă o mare însemnătate conceptului de *conștiință posibilă* a grupului. Spre deosebire de planul realului în care în general există un decalaj sensibil între conștiința reală și cea posibilă, planul operei, al marilor opere, exprimă conștiința maximă posibilă a grupului. Adevăratul creator — consideră Goldmann — anticipează și face transparent prin creație ceea ce grupul simțea și spre care tindea în mod confuz și implicit. Se atrage în același timp atenția asupra posibilității noncoincidenței între *intențiile conștiente*, ideile filosofice, literare sau politice ale scrii-

---

[1] Lucien Goldmann, *Sociologia literaturii*, București, Editura politică, 1972, p. 122—123.

torului și maniera în care el vede și simte universul pe care-l creează. Această idee dezvăluie conceperea „viziunii asupra lumii" ca o instanță transindividuală însușită inconștient de către creator, ca o matrice de gîndire obiectivată care se impune dinafară, modelîndu-l decisiv pe artist, orientînd structurarea coerentă a operei și în ultimă instanță condiționîndu-i valoarea estetică. În cazul noncoincidenței amintite victoria intențiilor conștiente este considerată drept eșec pentru operă, de unde rezultă în ultimă instanță că operele valoroase, viabile sînt fie rezultatul coincidenței fericite între intențiile conștiente și viziunea asupra lumii, fie victoria celei din urmă asupra celei dintii în cazul noncoincidenței lor.

Se pune însă întrebarea : această viziune asupra lumii acționează într-adevăr ca un dat inexorabil, ca o fatalitate oarbă ? Același creator nu poate depăși o viziune asupra lumii căreia îi este tributar pînă la un moment dat și dacă da, intențiile sale conștiente nu sînt cumva semnul anticipării unei noi viziuni ?

Răspunsul la această întrebare pare să fie legat de amendamentul pe care în finalul lucrării citate Goldmann și-l aduce propriei teorii. Este vorba despre funcția critică ca element constitutiv al oricărei opere literare importante, „element prin care ea indică nu numai aspirațiile actuale ale unui grup social privilegiat, ci și speranța de a depăși într-o zi aceste aspirații spre o ordine și mai cuprinzătoare, și mai umană" [2].

Conceptul de „viziune asupra lumii" este folosit de către Goldmann pe terenul literaturii, respectiv al discursului verbal. Este adevărat că uneori referirile sale transcend această zonă vizînd arta în general, în schimb demonstrația analizei este exclusiv de natură literară. În această perspectivă poate fi socotit operant acest concept (cu toate rezervele formulate privind mecanismul său de pătrundere în operă) și în alte teritorii ale artei ?

Mai mult, în condițiile artei moderne, în care însăși noțiunea de structură a operei devine adesea proteică tinzînd să se pulverizeze, mai poate fi vorba de operaționalitatea unui concept care implică prin definiție un univers coerent și unitar ?

---

[2] Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 291.

Pierre Francastel opune un categoric „nu“ acestei posibilități. În motivația opoziției el pleacă de la diferența fundamentală dintre semnul figurativ și semnul verbal. Primul — susține el — este mai mobil și mai efemer și totodată mai legat de actul constituant care produce opere constitutive de ansambluri omogene decît semnul verbal. În gîndirea figurativă este diferit nu numai raportul dialectic dintre real și imaginar, ci și relația dintre semnificant și semnificat. Or, susține Francastel, natura semnului plastic face contestabilă noțiunea de viziune a lumii așa cum transpare aceasta în gîndirea lui Roland Barthes. El arată că ideea potrivit căreia artistul are rostul de a da formă unui anumit număr de noțiuni pe care un grup social și le-a format implică o ignorare totală a naturii semnului. Mai mult, ideea posibilității unui sistem de gîndire de a se impune unei societăți, independent de forma sa de expresie, este contestabilă chiar în zona semnelor verbale.

Opoziția lui Francastel, așa cum se degajă din observațiile de mai sus, pare formulată nu atît în raport cu viziunea asupra lumii (ideea condiționării sociale a artei este funciară concepției sale), cît cu modalitățile în care această influență se integrează operei de artă. Împotriva unui exces sociologic, a unei obstinații pe elemente exogene, extraestetice, el pare să apere ideea de autonomie, de specificitate a artei, înțelegînd să-i subordoneze acesteia ideea determinării sale sociale.

Orice artă reprezintă în concepția sa transpunerea necesităților și aspirațiilor epocii în care trăiește. Dar în același timp el refuză ideea unui determinism care ar stabili matematic fiecărei societăți arta care îi convine.

În lumina punctelor de vedere aduse în discuție, dincolo de valabilitatea unui concept sau altul se impun două idei semnificative pentru problematica la care ne referim : ideea condiționării certe a artei de către elemente ale socialului și cea potrivit căreia în funcție de semnul utilizat într-un mediu omogen sau altul al artei variază atît *natura* acestei condiționări, cît și *modalitatea* exercitării sale.

Plecînd de la aceste aserţiuni cu valoare de premise, raportul „condiţionare socială-libertate" în creaţie poate fi discutat sub două aspecte :

a) raportul dintre artă ca domeniu specific de reflectare, existenţa socială şi alte structuri spirituale ;

b) raportul dintre condiţionare şi libertate a artistului faţă de mediul omogen în care îşi propune să creeze şi faţă de mediul său de referinţă.

Primul aspect îmbracă forma raportului între autonomia artei faţă de social, respectiv între specificitatea artei şi elementele exogene materializate în nivelul forţelor de producţie şi calitatea relaţiilor de producţie, în raporturile de clasă şi de grup într-un moment istoric dat, în sfîrşit, în înseşi izvoarele de inspiraţie ale artei.

Avem în vedere aici nu o autonomie a artei în sens genetic, ci *structural*, în raport cu alte zone ale existenţei şi imaginarului.

Este ştiut că particularitatea operei de artă se manifestă în transformarea unei realităţi „obiective în sine" într-o realitate pentru om, pentru subiectivitate, cu ajutorul intervenţiilor creatoare ale subiectivităţii artistului. Procesul creaţiei este în fond o permanentă tensiune între obiectiv şi subiectiv, între forma obiectului şi cea a subiectului creator. Supremaţia în cadrul acestei tensiuni este revendicată în final de subiectivitate, în măsura în care structurile reale obiective care constituie punctul de plecare în creaţie sînt *trans*-formate, restructurate în modalitate estetică, astfel încît recognoscibilitatea lor rămîne facultativă.

Herbert Marcuse arată că opera de artă transformă un conţinut particular, individual în ordinea socială universală la care el participă, dar semnificaţia acestei transformări nu se limitează la această ordine, ci o transcende. De aceea — susţine el — transformarea estetică revelează condiţia umană proprie întregii istorii a umanităţii care depăşeşte orice condiţie particulară [3].

Aşadar, indiferent de gradul transparenţei sale, al recognoscibilităţii sale în opera de artă, socialul este asimilat organic în noua structură imaginară. Referindu-se la relaţia social-autonom în creaţia artistică a secolului nos-

---

[3] Vezi Herbert Marcuse, *Scrieri filozofice*, Editura politică, Bucureşti, 1977.

tru, Grigore Smeu [4] observa subtil că nu este vorba în sfera acestei creații despre o excomunicare a socialului, ci de o mediere a sa mai adîncă, care poate uneori scăpa unei analize superficiale. Este vorba despre un proces de *„sublimare"*, de *„interiorizare"* a socialului, de un mai pronunțat unghi de înclinare către transformările foarte intense, tăcute, nespectaculoase din planurile conștiinței [5].

Valabilă în orizont literar (fără a-l caracteriza în întregime), ideea de mai sus este particularizată de către autor la sfera artelor plastice în sensul relevării unei *socializări* pregnante, „îndeosebi a acelor creații ale artelor plastice structurate pe elemente materiale, obiectuale ale invențiilor tehnico-științifice și industriale" [6].

După părerea noastră, dincolo de pregnanța sau, dimpotrivă, de lipsa sa de relief, socialul este omniprezent într-o formă sau alta în opera de artă în măsura în care aceasta conservă o semnificație general umană, în măsura în care creatorul își depășește propria-i particularitate prin descoperirea în el și fixarea în expresia artistică a ceea ce reprezintă genericul uman. Acesta constituie de fapt puntea de legătură a operei cu lumea, deci cu socialul, în pofida unei pretenții mărturisite sau a unei secrete speranțe a creatorului de a se fi emancipat absolut de sub vasalitatea lumii exterioare.

Raporturile artistului cu domeniul specific în care creează exprimă de fapt într-un mod particular raportul dintre tradiția domeniului și activitatea individualității creatoare de instaurare a noului.

Creația artistică se mișcă în general în cadrul a doi poli : unul marchează instituirea ei în limitele unui spațiu de sensibilitate și spiritualitate moștenit, bătătorit, defrișat, celălalt indică crearea unei noi scheme organizatoare, a unei noi matrici de gîndire într-un domeniu artistic particular.

Ion Pascadi avea dreptate cînd susținea că întotdeauna creația artistică reprezintă un eveniment în sensul că introduce o ruptură axiologică față de canoanele trecutului

---

[4] Grigore Smeu, *Relația social-autonom în artă*, Editura Academiei R.S.R., București, 1976, p. 112.

[5] Gr. Smeu, *op. cit.*, p. 130.

[6] *Ibidem.*

măcar în unele privinţe[7]. Dar dacă fiecare operă introduce o asemenea ruptură axiologică, nu fiecare operă reuşeşte să producă şi o ruptură în gîndirea artistică.

În acest context problematic ni se pare pe cît de interesantă pe atît de fecundă distincţia pe care Pierre Francastel o operează în cadrul realităţii figurative între Formă şi forme. În concepţia sa Forma nu aparţine nivelului elementelor şi conţinuturilor operei, ci nivelului principiilor, adică al structurilor lor. Ea este schema de organizare a unui sistem interpretativ, a unei categorii de fenomene. Ea nu este legată de domeniul percepţiei, deci de lumea exterioară, ci de principiile de coeziune ale sistemului, de o problematică a imaginarului. Demersul de creare a unei Forme de către artist este asimilat celui al matematicianului care creează o teoremă. În acelaşi timp, procesul care duce la crearea Formei mărturiseşte existenţa unei gîndiri plastice distincte de gîndirea ştiinţifică.

Repetiţia unei Forme, a unui model, dă naştere formelor[8].

Gradul de libertate al unui artist care creează o Formă este fără îndoială mai mare comparativ cu cel al unuia care se mărgineşte să repete creator un model.

În acest sens libertatea se asociază inovaţiei, în timp ce dependenţa pare să fie mai accentuată în măsura în care şi apelul la tradiţie este mai insistent. Din această perspectivă Dumitru Matei afirmă îndreptăţit: „Artistul e constrîns să descopere, dacă vrea să rămînă artist. E constrîns mai ales să descopere, *dacă vrea să fie liber* (subl. ns.). Artistul nu poate «continua» şi «perfecţiona» tradiţia, viziunea sau stilul predecesorului imediat sau mai îndepărtat fără să nu înfrunte pericolul de a confunda viaţa reală a artei cu istoria sa. În artă, a *continua* nu este posibil fără a descoperi“[9].

Libertatea se corelează în acest fel cu necesitatea de creaţie.

Arta modernă, sau mai exact o parte a sa îşi revendică libertatea „absolută“ a formei, independenţa sa de orice

---

[7] Vezi Ion Pascadi, *Artă şi civilizaţie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

[8] Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 152.

[9] Dumitru Matei, *Tradiţie şi inovaţie în artă*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1971, p. 69.

conţinut ca stindard al emancipării sale de „cenzura" realităţii obiectuale. Cum poate fi interpretată o astfel de alternativă a actului creator ?

Mai intîi, situaţi la nivelul principiilor, nu putem admite o „libertate absolută", detaşată de orice repere exogene spaţiului imaginar în care această libertate pretinde a fi situată. O astfel de libertate s-ar transforma nemijlocit în nonlibertate, determinînd implicit şi migrarea „operei" de referinţă într-un teritoriu în care însăşi specificitatea artei ar fi anulată.

Pe de altă parte, nu poate fi concepută fiinţarea unei opere de artă ca „formă pură", independentă de orice conţinut pentru că forma nu constituie o entitate în sine, separabilă genetic şi ontologic de conţinut, ci reprezintă însăşi modalitatea particulară de organizare a conţinutului, de structurare a faptului estetic, expresia concretă a acestuia.

Oricît de abstractă, o operă de artă nu poate fiinţa ca formă pură, fără o trimitere, oricît de mediată, la o realitate exterioară conştiinţei. Jean Grenier citează o reflecţie a lui Picasso puternic semnificativă în acest sens : „Nu există artă abstractă. Întotdeauna trebuie să se înceapă cu ceva. Apoi se poate înlătura orice aparenţă de realitate, nu mai este pericol, căci ideea obiectului şi-a lăsat urma de neşters"[10].

Abolirea convenţiilor formale, elasticizarea posibilităţilor de expresie pe care le aduce de pildă pictura informală, versul liber sau muzica concretă conferă artistului un mai mare coeficient de libertate în raport cu materialul actului creator, dar îl obligă la eforturi mai susţinute în ceea ce priveşte „construirea" semnificaţiei operei sale.

În consideraţiile privind libertatea de creaţie în arta contemporană, hazardul este invocat tot mai frecvent ca o necesitate în strategia modernă de elaborare a operei.

Încercînd să legitimeze hazardul în artă, respectiv în creaţia muzicală, Pierre Boulez, de pildă, se străduieşte să amendeze ideea hazardului „pur" cu intenţia vizibilă de a-l abilita. Admiţînd că există un hazard bun şi unul rău, el susţine că este nevoie totuşi în artă de un hazard (evi-

[10] Jean Grenier, *Eseuri asupra picturii contemporane*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 277.

dent, de un hazard bun) întrucît fără el n-ar exista surprize, ori surpriza este necesară pentru a evita plictiseala. Hazardul trebuie stăpînit, îmblînzit [11]. Această pledoarie pare să ilustreze limitele în care hazardul poate fi tolerabil în arta modernă, limite corespunzînd unei libertăți relative, cenzurate de înseși cvasicertitudinile acestui hazard.

Ce înseamnă, așadar, libertate în planul creației culturale ?

În concepția marxistă libertatea este concepută ca opțiune pentru o alternativă dintr-un șir de posibilități, într-un domeniu specific de *acțiune,* implicînd asumarea responsabilității pentru consecințele respectivei opțiuni. Particularizînd o asemenea concepție la specificul planului estetic, Victor Ernest Mașek definește libertatea ca „viziune într-un cîmp de posibilități oferite de repertoriul mijloacelor de expresie și de legile comunicației și comunicabilității artistice“ [12].

Într-adevăr, în artă posibilitatea opțiunii în demersul instituirii noului nu poate fi concepută în afara comunicării specifice artei. Angajarea dialogului cu un receptor posibil, deci existența unui cadru referențial exterior subiectivității artistului, este condiție *sine qua non* a libertății de creație.

În planul artei, libertatea de creație se corelează organic cu angajarea estetică și partinică a creatorului.

Înflorirea artei în societatea socialistă românească este întemeiată, pe de o parte, pe transformările revoluționare la nivelul structurilor existențiale, pe de altă parte de un anumit climat spiritual propice manifestării creativității și afirmării libere a artistului. Această ultimă împrejurare determină integrarea artistului în destinele colectivității în care trăiește, ancorarea sa în lumea frămîntărilor contemporane, ceea ce asigură consonanța operei cu spiritul timpului, adeziunea totală a personalității creatoare la procesul edificării noii societăți. În acest fel, libertatea de creație nu poate fi concepută decît ca posibilitate de opțiune politică și estetică a creatorului, corelată cu angajarea sa conștientă, partinică

---

[11] *Idem*, p. 254.

[12] Victor Ernest Mașek, *Angajare estetică, angajare socială*, în vol. *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 107.

în sensul comandamentelor social-politice, angajare sinonimă cu responsabilitatea.

Nu odată însă această interdependență a fost interpretată în termenii unei dualități insurmontabile. Artei socialiste i s-a reproșat nejustificat, ca urmare a unei gîndiri estetice lipsite de suplețe dialectică, faptul că ar reprezenta un spațiu al nonlibertății de vreme ce devine principial o artă angajată. De fapt, însăși angajarea era interpretată nespecific, ca o transpunere directă în operă a opțiunilor ideologice, politice și sociale ale creatorului. De unde ideea că, în ultimă instanță, arta va fi încorporată praxisului revoluționar ca urmare a renunțării sale la orice autonomie și specificitate. Dar, așa cum remarcă pe bună dreptate Herbert Marcuse abordind relația artei cu revoluția, „«angajamentul» politic devine o problemă de «tehnică» artistică și în loc de a transpune arta (poezia) în realitate, *realitatea este transpusă într-o formă estetică nouă*“ [13] (subl. ns.). Această ultimă observație subliniază necesitatea transpunerii angajării social-politice a creatorului în forma specific estetică. În artă, subliniază Marcuse, scopurile politice nu pot apărea decît transfigurate în forma estetică. În această perspectivă, revoluția poate să lipsească din operă, chiar în alternativa în care artistul însuși ar fi un revoluționar.

Înțelegînd să-și integreze momentul istoric al genezei ei ca moment esențial al obiectualității ei hotărîtoare, după cum observă Lukács, arta noastră socialistă este profund angajată în noul orizont al transformărilor esențiale din planul existenței și conștiinței sociale. Depășind momentul dogmatic al tezismului, reacție inadecvată dar istoricește explicabilă la o cultură elitară cu circuit închis, sedimentată pe un univers axiologic pe care revoluția culturală își propunea să-l disloce, cultura socialistă din țara noastră și-a edificat din mers o nouă ideologie.

Noua ideologie culturală, ca expresie a traducerii specifice a principiilor noii ideologii politice la nivelul diferitelor zone ale culturii, reprezintă o concepție complexă și dinamică asupra raporturilor dintre obiectiv și subiectiv, dintre creație și receptare, dintre imaginar și real, dintre gnoseologic și praxiologic etc.

---

[13] Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 491.

Spaţiu de rezonanţă al tuturor mutaţiilor din sfera infrastructurii şi a structurii economico-sociale, ca şi din cea a suprastructurii politice, ideologia culturală socialistă devine, după părerea noastră, instanţa mediatoare între artist şi societate, între viziunea sa artistică şi lumea obiectului.

Umanismul socialist şi angajarea devin principii de creaţie de amplă rezonanţă într-o societate în care omul, deplina sa realizare umană tind să devină scop fundamental. Aceste principii sau norme generale, propulsate de ideologia culturală socialistă, deşi deţin un rol modelator în sfera viziunilor artistice particulare, nu atentează la libertatea şi particularitatea acestor viziuni. Dimpotrivă, logica supravieţuirii artistice într-o cultură permanent dinamică, dotată cu un sistem de receptare deschis ca cel al culturii socialiste, „impune" artistului reînnoirea permanentă a viziunii asupra obiectului, încorporarea de noi zone ale existenţei şi conştiinţei în sfera surselor sale de inspiraţie.

În Programul Partidului Comunist Român se conturează în acest sens poziţia partidului nostru faţă de literatură şi artă : „Partidul va stimula şi în viitor făurirea unei arte şi literaturi de o înaltă ţinută artistică, bogate în idei şi sentimente nobile, inspirate din viaţa şi munca poporului, din idealurile socialismului şi comunismului. Creatorii din domeniul literaturii, muzicii, artelor plastice, teatrului, cinematografiei, manifestîndu-şi liber talentul, folosind stiluri şi maniere de creaţie variate, sînt chemaţi să făurească noi opere valoroase care să îmbogăţească patrimoniul culturii noastre socialiste şi tezaurul culturii universale, să contribuie la continua înflorire a vieţii spirituale a poporului nostru" [14].

Libertatea artistului de a exprima într-o manieră specifică un mod propriu de a concepe, de a simţi şi de a imagina o lume se ataşează în socialism adeziunii sale lucide la sensurile activităţii de transformare revoluţionară a lumii prin anticiparea posibilei funcţionalităţi sociale a operei sale şi încorporarea acestei anticipări în intenţia sa de creaţie. Această luare de poziţie, această partinitate a creatorului nu afectează obiectivitatea operei. Georg Lukács

---

[14] *Programul Partidului Comunist Român de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism*, Editura politică, Bucureşti, 1974, p. 162.

arăta că ideea subiectivizării artei ca urmare a partinității constituie o prejudecată. În fapt, calea care duce prin înstrăinarea de sine spre reintegrare este complet contrariul unui subiectivism, întrucît această „înstrăinare de sine“ se produce printr-o „pierdere-de-sine“ în lumea obiectului și deci printr-o „dăruire-de-sine“ necondiționată față de lume [15].

Desigur, în perspectivă istorică forma artistică va continua să-și schimbe înfățișarea în concordanță cu progresul realizat în procesul transformărilor existențiale și în gîndirea estetică a viitorului, dar important este că sensul ei va rămîne întotdeauna alianța, solidaritatea sa esențială cu omul și cu lumea sa.

Dacă vorbind despre libertatea creației artistice ni se impune cu predilecție raportul social-autonom în artă, cînd ne referim la procesele inovatoare ale științei mai semnificativ apare, după părerea noastră, raportul necesitate-șansă, de aceea ne vom ocupa în continuare mai ales de acest aspect al corelației în care se manifestă libertatea creatoare a omului de știință și apoi de implicațiile sociale și general-umane produse de revoluționarea științei și tehnicii contemporane.

În raportarea subiectului investigator la obiectul de cercetat există în procesul cunoașterii o marjă de adecvare reflectorie și una de inadecvare creatoare, ceea ce face ca în orice DESCOPERIRE ȘTIINȚIFICĂ întîmplarea și necesitatea să apară în unitate dialectică. Obiectul științei este cognoscibil dar infinit, iar subiectul este reflectoriu și constructiv, de aceea nașterea cunoștințelor științifice înseamnă o continuă interacțiune între șansă și necesitate. Problemă intens discutată, acest raport s-a bucurat de numeroase perspective de abordare. De la Bacon la Popper s-au emis diverse păreri cu privire la existența sau inexistența unei raționalități necesare, a unei legități specifice procesului creației științifice. S-a susținut că ar exista o logică a descoperirii, un curs predeterminat al acesteia, dar s-a susținut și lipsa oricărei condiționări necesare a creației în știință. Absolutizarea uneia din laturile acestui raport conduce fie la fatalism, fie la teoria liberului ar-

---

[15] Vezi Georg Lukács, *Estetica*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1974.

bitru, ambele incapabile să pătrundă în esența libertății de creație.

Relația accidental-necesar în progresul științific a fost abordată de cunoscutele lucrări *Știință și metodă*, de H. Poincaré, *Încercare asupra psihologiei în domeniul matematicii*, de J. Hadamard, *Rațiune și șansă în descoperirea științifică* de R. Taton. Există în procesul creației științifice, după părerea lui Taton, două tipuri de șansă (întîmplare favorabilă) : una *internă*, psihologică, cum au avut Oersted și Einstein, și una *externă*, determinată de un context întîmplător ca în cazul lui Arhimede și Fleming. În ambele cazuri, observă G. Holton [16], rolul șansei depinde de pregătirea, de informarea și de interesul savantului care trebuie să recepteze și să utilizeze accidentul. Într-o altă perspectivă, cea a lui M. A. Shishlin, tipurile de șansă sînt : *euristică*, cînd printr-o întîmplare savantul găsește ceea ce căuta, și *surprinzătoare*, cînd găsește ceva în afara programului său de cercetare. Opoziția șansă-necesitate este relativă, în procesul fiecărei descoperiri există și una și cealaltă atît în coexistență, cît și în succesiune. Absolutizarea uneia dintre cele două laturi ar duce, după cum observă Călina Mare [17], fie la un determinism rigid, fie la indeterminism total, ambele inadecvate spiritului științific creator în cadrul căruia există o evidentă unitate între invarianță și devianță, între convergență și divergență, între certitudine și risc, între predicabil și nepredicabil, între probabil și improbabil, claritate-ambiguitate, interpretativ-interogativ, continuitate-discontinuitate.

R. Merton [18] introduce o sintagmă fecundă pentru comprehensiunea problemei : „strategic research site". Aceasta presupune un anumit nivel de dezvoltare a corpului cunoașterii, necesitățile sociale resimțite la un moment dat față de știință, sursele, esența, legitimitatea științei. După părerea lui Merton există două tipuri de determinare în cercetare, una instituțională și alta produsă de interesul personal al savantului. De aceea, creația științifică este un

---

[16] G. Holton, *Orchestrarea accidentalelor în progresul științific*, în „Revista de filosofie", nr. 1/1982.

[17] Călina Mare, *L'aproche interdisciplinaire de la création scientifique*, în „Procceding of the 16 th International Congress of History of Science", B. Symposia, Bucharest, România, 1981.

[18] R. Merton, *Civilisation and Culture*, în „Sociology and Social Research", Los Angeles, 1936.

proces spiritual în care apar toate dimensiunile și toate aspectele libertății gîndirii umane. Savantul nu construiește ce-i place, scrie A. Moles, dar alege ce îi place să construiască. Libertatea savantului se manifestă nu numai față de alegerea obiectului său de studiu, dar și față de colectivitatea oamenilor de știință, față de societate. Raport esențial care plasează explicit știința în recipientul culturii, raportul libertate-necesitate nu poate fi clarificat în cadrul unor concepții internaliste asupra progresului științific pentru că alegerea temelor, a metodelor euristice, a modalităților de conexiune a ideilor sînt influențate după cum am văzut de stilul științific și cultural al epocii. Libertatea imaginației savantului se manifestă în anumite limite dincolo de care ea devine nesemnificativă. Condițiile psihologice care fac ca o societate sau o epocă să fie creative și profund originale au fost încă puțin studiate, dar pare probabil să fie valabile aceleași condiții care apar în cazul creativității individuale. După F. Barron ele ar fi : libertatea de expresie și de mișcare, dispariția fricii de dezacord sau de contradicție, dorința de a rupe cu rutina, spirit de joc în același timp cu iubirea muncii. Astfel de trăsături fixate pe o scară largă sînt atributele pe care le va avea probabil o entitate socială creativă, oricare ar fi talia ei. Geneza comportamentului creativ începe în copilărie, cînd copilul dispune de o potențialitate infinită de creație întrucît, după cum remarcă H. Jaqui, toate circuitele sale neuronice sînt deschise. Copilul nu posedă încă informații conceptualizate, nici percepții sistematizate ale realului, de aceea el nu face descoperiri științifice. Adultul capătă capitalul necesar de cunoștințe, în același timp însă cu închiderea prin rutină a majorității circuitelor neuronice. De aceea pentru a deveni creator el trebuie să regăsească o parte din virtuțile copilăriei, și anume jocul. „Nu putem inventa decît jucîndu-ne. A lua lucrurile în serios înseamnă să le luăm așa cum sînt definitive, nemodificabile. Jocul este libertatea de a asocia, de a combina, de a transforma, a refuza, a suprima. Jocul este posibilitatea de a jongla cu conceptele, posibilitatea de a schimba chiar regula jocului. El este bucurie, plăcere, gratuitate. Grupurile de creatori trebuie să se elibereze de blocajele afective care s-au constituit în

timp"[19]. Libertatea este însă un joc de mare dificultate. În știință libertatea presupune a cunoaște și a accepta anumite legi, dar și a găsi momentul și locul în care tradiția se cere modificată. Libertatea spiritului comportă atît libertatea față de încătușări dogmatice, față de oprimarea conștiinței, cît și libertatea de a deschide căi noi gîndirii, de a aborda probleme cunoscute sub noi aspecte, de a te familiariza cu ideile altora chiar dacă acestea nu par dintru început convingătoare, de a te autodepăși mereu în căutarea unor noi și noi culmi. Științele naturii, sublinia Heisenberg, vorbind despre *Căile greșite ale tehnicii și libertății*, într-o conferință ținută cu prilejul aniversării a 500 de ani a Universității Ludwig-Maximilian din München, ne învață înainte de toate că libertatea are drept condiție *sine qua non* acceptarea unei necesități. A descoperi noi corelații în limitele legilor ineluctabile ale naturii, a depista noi posibilități, a scruta necunoscutul este un act care devine posibil doar cu prețul unor grele și susținute eforturi. Cui i se par prea dificile aceste condiții să nu se lase ispitit să nesocotească legitățile existente. Libertatea zborului se bazează pe cunoașterea legilor aerodinamicii. Științele sociale ne învață că înțelegerea mai aprofundată a mecanismelor creației nu-i micșorează șansele și nu-i îngrădește libertatea, ci i-o îndreaptă pe făgașul fecundității maxime. Științele sociale ne învață că în procesul creației științifice intervine factorul de putere, care poate spori sau scădea șansa acestor descoperiri.

În timpul celui de al doilea război mondial, raportul între știință și putere a ieșit pregnant în evidență tocmai în direcția determinării creației științifice; știința devenise o afacere politică, un secret al statelor beligerante. Dacă în secolul al XVII-lea creația în știință căuta emanciparea de religie, în secolul al XX-lea se pune problema dacă prin creația științifică trebuie servit sau numai adevărul, sau numai statul, sau și adevărul și politica. Cele două mari procese din istoria științei, procesul lui Galileo Galilei și cel al lui Openheimer, primul acuzat de erezie și al doilea de risc pentru securitatea statului, au pus ambele în evidență situații în care adevărul științific a intrat în conflict cu autoritatea, cu puterea. În cazul lui Galilei tribunalul a căutat să păstreze cunoașterea sub domi-

---

[19] H. Jaqui, *Clefs pour la créativité*, Editions Seghers, Paris, 1975 (citat după I. I. Popescu, *op. cit.*, p. 68).

nația credinței. În cazul lui Openheimer, imputațiile ce i s-au făcut izvorau dintr-un diferend politic, în care se substituia atitudinea științifică a lui Openheimer cu atitudinea lui politică.

După cum spunea Max Born într-o intervenție la Radiodifuziunea germană în 1963, „Atît în activitatea științifică cît și în etica ei s-a produs o cotitură care face imposibil să se mențină idealul vechi al unei cercetări pure, al cărui țel unic este cunoașterea. Generația mea s-a dedicat științei de dragul științei și credea că ea niciodată nu va putea duce la ceva rău, deoarece căutarea adevărului este în sine un bine. A fost un vis frumos din care ne-au trezit evenimentele din 1945, cînd linia de demarcație morală a pericolelor unei arme create de oameni a fost depășită“ [20].

Saturarea publicațiilor, a literaturii filosofice și beletristice, chiar a celei privind artele plastice și filmul cu probleme legate de influența civilizației tehnico-științifice asupra omului contemporan este un indiciu că seismografele inteligenței și sensibilității umane au înregistrat situația paradoxală în care cele mai sublime cuceriri ale omului, indispensabile lui în momentul actual, îl amenință totuși prin consecințele folosirii lor. Dacă puterea atomului e periculoasă prin infernala armă ce a născut-o, nu-i mai puțin adevărat că și în utilizările ei pașnice, pentru depistarea bolilor sau în industrie există riscul declanșării bolilor canceroase, poluării atmosferei sau cel al exploziilor catastrofale. Dacă experiențele nucleare pot să-și aneantizeze producătorii și chiar planeta ce le găzduiește, iată că și cibernetica face din ce în ce mai mult din dominația metaforică a mașinilor o problemă foarte acută și nemetaforică. Cibernetica este, trebuie s-o recunoaștem, o imensă posibilitate de bine și de rău. Pentru că o dată cu emanciparea spiritului uman prin eliberarea lui de rutină, de oboseală, de dominația nevoilor materiale, de mistificări, prin depasionarea problemelor politice și purificarea de abuzuri a acțiunilor sociale, prin solicitarea inteligenței umane doar în împrejurări complicate, prin dezvoltarea individualității ce „cîștigă timp nemăsurat“ necesar pentru a face artă, literatură, sport, mașina aduce și un mare pe-

---

[20] Max Born, *Fizica în concepția generației mele,* Editura științifică București, 1969, p. 339—340.

ricol. Activitățile fizice și intelectuale ale omului se pot amputa, aptitudinile sale naturale se inhibă, spiritul trebuie să se supună legilor strict deterministe ale mașinilor, gîndurile, gesturile și preocupările sînt reglate, automatizate, ritmul de viață este alertat între reostate, butoane și manete care pîndesc de la bucătărie pînă în muzeul de artă. Omul se poate uniformiza și adînci în conformism, disprețul pentru tot ce nu e eficace îndepărtîndu-l de specificul său meditativ, imaginativ. „Tehnica fabrică spirite satisfăcute", iar folosită de o elită iresponsabilă poate crea o realitate de coșmar prin teroarea instrăinării pe care o declanșează. Mai mult, autodepășirea cu: „mașina nu poate", „de aici doar omul e stăpîn" se dovedește efemeră, pentru că astăzi se construiesc mașini care se autodepanează și chiar se autoperfecționează, fiind capabile să-și creeze singure o mare parte din piesele componente. Teoretic este posibil un creier artificial uriaș care poate prelua funcțiile creierului uman în așa măsură încît chiar dacă nu atinge acel inefabil ce aparține exclusiv omului creator prin posibilitatea lui de intuire genială și stabilire a scopurilor, totuși poate merge mult mai departe decît sute și sute de creiere rutinate și mediocre. O astfel de capacitate la dispoziția unui aparat artificial cvasiuman e o fantastică sursă de descoperiri, dar și un pericol pentru controlul social asupra mașinii.

Și totuși, în disputa știință-umanism asupra statutului biologic și spiritual al omului considerăm că nu putem susține poziția după care civilizația actuală duce la o dezumanizare absolută, deoarece se „dezumanizează" omul așa cum îl concepea cultura clasică și se creează un alt tip de om și implicit un alt tip de umanism. Putem deplînge omul viitorului de pe niște poziții umaniste care ne aparțin nouă și nu lui. Nu putem ști dacă omul societății postindustriale de după 2000 va considera inuman să cunoască și să dirijeze procesele creierului sau să renunțe la desfătarea culinară.

Cibernetica a înlesnit trecerea de la „adorarea omului miraculos" și necunoscut la observarea lui precisă. Dar aceasta nu a îngustat, după părerea noastră, viziunea umanistă. Îndrăgostiții de omul clasic deplîng orice pierdere a mirificului mîinii, ochiului sau urechii acestuia în favoarea realului, a cunoscutului. Ei condamnă orice pas

în reglementarea științifică a socialului. Dar în condițiile actuale aceasta nu este numai o greșeală teoretică, ci și una practică. Pentru că singura șansă a omului de a domina puterile nimicitoare pe care le-a dezlănțuit este în a le opune o forță tot atît de uriașă de acțiune rapidă și intensă în vederea stăpînirii proceselor și prevenirii accidentelor fatale. Or, aceasta se poate realiza numai prin cunoașterea exactă a omului și a mașinii. Împotriva materiei dezlănțuite trebuie dirijată materia stăpînită. Omenirea nutrește speranțe că depășirea crizei ce se profilează va fi realizată prin coordonarea tuturor laturilor sociale și spirituale ale omenescului și armonizarea lor în așa fel încît aberațiile ce se leagă azi de insuficienta dezvoltare psihosocială în comparație cu nivelul tehnico-științific să dispară prin perfecționarea relațiilor interumane și nu prin dare înapoi în știință.

„Revoluția implică noutatea" ; ea emite un flux de noutăți în viața a nenumărați indivizi, punîndu-i față în față cu instituții neobișnuite și cu situații inedite, notează A. Toffler [21]. Pătrunzînd adînc în viața noastră personală, creația științifică produce transformări ce vor schimba, cum se exprimă Toffler, „structurile familiale și atitudinile oamenilor. Ele vor sfărîma relațiile convenționale dintre bătrîni și tineri. Ele vor răsturna valorile noastre cu privire la bani și succese. Ele vor face munca, distracția și educația (învățămîntul) de nerecunoscut, ele vor face acestea în contextul unui program științific spectaculos, elegant, dar înfricoșător" [22]. Schimbările radicale ce se desfășoară azi și în perspectiva viitorilor cincizeci de ani ar fi, după opinia autorului citat, supunerea climei controlului uman, prelungirea zilei lumină, comunicarea cu eventuale ființe extraterestre, influențarea genetică a personalității umane. Toffler consideră ca aspect deosebit al noii civilizații apariția tehnologiei biologice în care va fi posibilă proiectarea prealabilă a corpului omenesc, copierea unor organe umane, controlul asupra creierului, modificarea unor elemente genetice. Aceste probleme, datorită consecințelor lor sociale și umane, nu sînt numai științifice sau tehnice, ci și etice și politice. Sporind la maximum „rata de noutate", aceste evenimente vor trebui să învingă lipsa

---

[21] A. Toffler, *Șocul viitorului*, Editura politică, București, 1970, p. 387.

[22] *Idem*, p. 99.

de imaginație și de voință de schimbare a societăților existente. Toffler vorbește și el de o industrie de experiențe preprogramate. Omul va produce nu numai lucruri, ci și experiențe. Criteriile de valabilitate ale acestora vor fi noutatea și accesibilitatea socială. Autorul descrie anumite structuri ce se vor naște drept consecințe inevitabile ale revoluției superindustriale, cum o numește el. Supraviețuirea la șocul viitorului va fi posibilă numai dacă omul va reuși să-și lărgească capacitățile adaptative. Educația va trebui să fie mobilă și să poată transforma atitudinea omului față de cunoștințe ; de asemenea, să-l facă capabil a controla dezvoltarea tehnicii. Pentru aceasta omul va trebui să fie în stare să examineze efectele fizice potențiale ale oricărei tehnologii, să prevadă impactul unor inovații tehnologice asupra ambianței sociale, culturale și psihologice, să cerceteze consecințele noii tehnologii asupra sistemelor de valori și să cunoască efectele de accelerare a ritmurilor de dezvoltare determinate de orice nouă tehnologie.

Psihicul uman format în maniera de a resimți probleme relativ mici și imediate este, în general, incapabil a reacționa potrivit la cele de grandoare extremă. Dezvoltarea omului s-a făcut în colectivități restrînse, de aceea el a fost mai sensibil la suferința unui individ sau a clanului său decît la suferința individului înmulțită cu sute de milioane suferință ce o poate produce o bombă atomică. Psihic el nu poate resimți adevărata dimensiune a acestui pericol cum nu-și poate imagina luminozitatea exploziei nucleare, datorită retinei sale construită pentru o cantitate de lumină mult mai mică ; de aceea va trebui să o resimtă rațional. Epoca noastră cere un tip de om superior, cu personalitate multilateral dezvoltată, care să treacă la o nouă viziune asupra lumii și prin aceasta să depășească situația de criză morală actuală. Există o capacitate cibernetică de a dirija și corija fenomenele, dar și a se dirija și corija pe sine. Lumea viitorului, lumea științei deplin victorioase va trebui să fie lumea unor oameni noi, creatori în cel mai înalt grad, „perfect“ raționali, „perfect“ informați, incapabili de pasiuni iresponsabile, de erori care să pună în pericol însăși existența speciei.

În opera științei, omul a dovedit forța inteligenței sale ; dacă vrea să supraviețuiască propriilor succese trebuie

acum să dovedească înţelepciunea voinţei sale, scria L. de Broglie.

De aceea, după cum remarca Enrico Cantore[23]: mai ales în componenta sa esenţială, procesul de creaţie, ştiinţa presupune o intervenţie activă a cercetătorului. Teoretizarea este activă, presupunînd drumul intelectual de construire a unor modele abstracte „care să convină realităţii" şi apoi atestarea acestora. Creativitatea în ştiinţă nu poate fi înţeleasă decît strîns legată de aspectul ei complementar, acela de responsabilitate. „Ştiinţa nu este altceva decît un răspuns la inteligibilitatea care a fost percepută în realitatea observabilă" [24]. Acest „răspuns" este de natură să angajeze, cunoaşterea nefiind nici receptare pasivă, nici creaţie arbitrară ; ea este un dialog în care natura are un cuvînt de spus. În demersul cunoaşterii ştiinţifice, ca şi în modelul clasic al înţelepciunii, apare alături de dimensiunea pur gnoseologică una complementară ei, dimensiunea etică, dovedindu-se încă odată că demersul ştiinţific nu se poate sustrage sentimentelor valorice care animă întreaga strădanie creatoare a umanităţii. Precum asupra unităţii cunoaşterii ştiinţa nu se poate pronunţa, tot aşa fundamentarea dimensiunii ei etice cere o întreprindere de alt gen. Einstein scria în lucrarea sa *Ideas and Opinions*: „Cunoaşterea adevărului ca atare este de dorit dar ştiinţa este aşa de puţin capabilă să acţioneze ca un ghid valoric încît nu poate da singură justificarea şi valoarea aspiraţiei către această cunoaştere a adevărului" [25].

Urmărind compatibilitatea ştiinţei cu o altă trăsătură a înţelepciunii, dinamismul, Cantore o numeşte progresivitate inerentă. Fiecare progres în cunoaşterea ştiinţifică lărgeşte aria investigaţiei, istoria ştiinţei arată că dezvoltarea acesteia este un proces continuu, niciodată ştiinţa neatingînd ultimele limite. Progresivitatea ştiinţei constituie o „intimă atracţie" care dă bucurie şi sens strădaniei omului de ştiinţă, din ea izvorînd capacitatea ştiinţei de a-şi autosusţine idealul. Dar şi aici apare nevoia de reflecţie filosofică ce depăşeşte metoda ştiinţifică tocmai pentru că există loc pentru deznădejde în faţa intangibilităţii cer-

---

[23] Enrico Cantore, ***Science and Humanism***, în „Dialectica", nr. 24/1976.

[24] *Idem*, p. 226.

[25] A. Einstein, ***Ideas and Opinion***, Crown, New York, 1964, p. 224.

titudinii absolute. Metoda științifică nu se poate întemeia singură și nu poate întemeia efortul continuu de a pune noi temelii la baza adevărului. Completarea pe care o cere o interpretare umanistă a științei revine filosofiei, care trebuie să contribuie la înțelegerea autentică, creativitatea autentică și umanizarea autentică, în strînsă colaborare cu știința. Rezultatul trebuie să fie umanismul științific care face explicit ceea ce este implicit conținut în știința ca experiență trăită.

Unii gînditori, printre care și Fourastié, susțin că cele două fețe — pozitivă și negativă — ale aceluiași progres mașinist sînt succesive în timp, și că astăzi realitatea începe să accentueze prima față. Dar tot el recunoaște că civilizația actuală rămîne fragilă în lipsa unei societăți capabile a impune respectul interesului general uman. O neglijență, o eroare pot antrena consecințe negative uriașe [26].

Despre cibernetică chiar N. Wiener [27] scria că ar fi descoperirea care oferă mari posibilități de bine și de rău. Putem transmite ideile noastre doar lumii în care trăim, iar aceasta e lumea Belsemului și a Hiroșimei. Nu putem să o suprimăm pentru că această realizare tehnică aparține secolului nostru și tot ce-am realiza ar fi să o lăsăm pe mîna unor iresponsabili. Revoluția industrială actuală duce la deprecierea creierului uman în funcțiile sale de rutină. Omul mijlociu în societatea noastră nu va mai avea ce vinde. Soluția ar fi o societate *bazată pe valorile umane și nu pe vînzare-cumpărare*.

Anticipînd parcă starea actuală, încă Bergson observa faptul că industria își urmează moda fabricînd fără alt gînd decît acela de a vinde. Aici e nevoie de o gîndire centrală, organizatoare, care să coordoneze și să asigure mașinilor locul lor rațional, acolo unde pot aduce omenirii numai servicii.

Pentru ca sacrificarea omului să nu fie posibilă pe false altare, pentru ca el să nu fie niciodată mijloc, ci întotdeauna scop, mulți oameni de știință și filosofi au prevăzut sau măcar au presimțit necesitatea unei societăți fără concurență, organizată, echilibrată, rațională, fără pasiuni răz-

---

[26] J. Fourastié, *Le grand espoir du XX siècle*, P.U.F., Paris, 1958.

[27] N. Wiener, *Cibernetica sau știința comenzii și comunicării la ființe și mașini*, Editura științifică, București, 1966.

boinice, democratică, progresistă. Sînt, evident, trăsăturile societății comuniste.

Bernal arăta : principala descoperire a zilelor noastre nu este descoperirea atomului sau revoluția în biologie, este o descoperire socială. *Socialismul* nu este un lucru de constatat, *ci un lucru de făcut,* lumea actuală fiind lumea științei și știința avînd o trăsătură tipic comunistă de a fi voluntară și colectivă. Socialismul și știința se află într-o interconexiune ce aduce în discuție însăși esența umană creatoare și revoluționară, valorile morale, culturale, politice ale viitorului.

Este vorba astăzi, arată Valter Roman, de realizarea unei cotituri radicale în orientarea progresului științific dar și de modificarea orînduirilor sociale bazate pe exploatarea omului și a naturii, de o orientare relativ nouă a progresului tehnico-științific și social-productiv. Dirijarea conștientă, științifică a naturii este posibilă numai cu condiția conducerii conștiente, științific fundamentate a dezvoltării sociale și aceasta se poate înfăptui doar în cadrul construcției socialismului prin folosirea întregului potențial creativ al personalității umane în vederea „împăcării" omului cu natura naturală, dar și cu cea socială. „O asemenea cotitură, care să permită lichidarea a înseși cauzelor care generează pericolul dezechilibrului și chiar a eventualelor catastrofe ecologice, constituie, fără nici o umbră de îndoială, cea mai grea și mai complexă sarcină care a stat cîndva în fața omenirii" [28].

Prin industria făurită de burghezie, scrie K. Marx, știința a pătruns spontan la nivelul practicii în viața oamenilor. Comunismul nu poate fi însă construit decît atunci cînd unirea oricărei acțiuni umane cu știința se va face conștient, realizîndu-se adevărata emancipare a personalității umane. Ce înseamnă însă această emancipare umană și care este valoarea științei în procesul realizării ei ? — iată o întrebare care poate deschide perspective noi modalităților de a concepe educația științifică. Dacă ne gîndim la etimologia termenilor (emancipare=descătușare, eliberare de sub tutelă și valoare=putere) constatăm că este vorba despre puterea eliberatoare a cunoașterii, de-

---

[28] V. Roman, *Baza tehnico-materială a societății și legitățile dezvoltării ei în condițiile R.S.T.*, în vol. *Revoluția științifică tehnică și modernizarea forțelor de producție*, Editura politică, București, 1976, p. 113.

spre puterea de a respinge orice tutelă și dominație a forțelor ostile, dobîndită prin înțelegerea mecanismelor de exercitare a acestora și găsirea soluțiilor de contracarare.

Oamenii trebuie să fie avizați, să înțeleagă, să accepte și apoi să aspire spre capacitatea dezrobitoare, să devină conștienți că emanciparea este condiția *sine qua non* a oricărui act revoluționar, creator de noi realități, iar cunoașterea o condiție a emancipării.

Strînsa legătură dintre *creație, știință, emancipare și revoluție* a fost sesizată de K. Marx atunci cînd definea emanciparea umană ca realizarea plenară a ființei omenești în procesul înlăturării contradicției dintre esența și existența omului, prin „critica practică" (revoluția socială) a orînduirilor producătoare de înstrăinare.

Știința este prezentă în toate eforturile transformatoare ale omului. Ne amintim că Prometeu, simbolul antic al primelor încercări de emancipare de sub tutela forțelor naturii și a zeilor ostili, aducea omenirii în primul rînd cunoașterea : descifrarea tainelor naturii, dînd astfel ființei umane „puteri similare zeilor". De altfel, Francis Bacon afirma explicit în *Novum organon* că știința și puterea omenească se confundă, ignoranța cauzelor făcînd imposibilă realizarea efectelor . . . ceea ce cunoștința stabilește drept cauză servește drept regulă a acțiunii.

De sub dominația atît a forțelor naturii, cît și a forțelor alienatoare care transformă relații sociale și rezultate ale activității omenești (mărfuri, instituții, forme ale conștiinței sociale) în puteri străine de esența umană, nu se poate ieși fără cunoașterea cauzelor. Capitalismul a deschis calea eliberării de „forțele așa-numitei naturi exterioare", dar a accentuat înstrăinarea față de propria natură socială a omului, după expresia lui Marx. Comunismul se va putea edifica doar prin înlăturarea tuturor tipurilor de alienare : și a celei religioase și a celei consumatoriste și a celei rezultate din unilateralizări spirituale (scientism, iraționalism, dogmatism).

Știința, dacă includem în sfera ei și științele sociale, are o mare putere de contracarare a înstrăinării. Iată de ce în sistemul valorilor ea trebuie să rămînă în noua societate pe un loc central, sporindu-și însă menirile cu aceea de a-l ajuta pe om să pătrundă dar să și rămînă în cîmpul libertății.

Capacitatea de a decide în cunoștință de cauză sporește libertatea ființei umane, neștiința duce la dominarea omului de către obiectul pe care ar vrea să-l transforme, pentru că acțiunea lui nu are șanse de reușită. Omul care știe, care are știința lucrurilor și proceselor în care se implică, mai greu poate fi manevrat de forțe reacționare, dușmane. Ne amintim o semnificativă pledoarie pe această temă a lui Mircea Florian [29]. Oboseala de a gîndi prin sine, demiterea spiritului critic, acceptarea gîndirii dirijate duc la triumful puterilor iraționale, instinctuale. Numai prin știință omul poate recepționa cu luciditate și certitudine stricta legitate a lumii, existența ei obiectivă și autonomia de tot ce se cheamă transcendent. Afirmînd că lumea poate fi cunoscută, arăta filosoful român, știința afirmă că lumea poate fi transformată în favoarea omului și prin aceasta creează obligația unei acțiuni organizate fundată pe cunoaștere, naște trebuința competențelor, a specialiștilor, a experților, punînd toată răspunderea pentru viitorul lumii în mîinile oamenilor. Există, remarcă M. Florian, în ființa umană obișnuită două tendințe: dorul de autonomie, de emancipare pentru care omul suie trudnic și continuu de la natură spre cultură; dar și tendința opusă, de eteronomie, tendința de a se supune altuia pentru a putea arunca povara responsabilității deciziei de pe umerii săi. Această din urmă tendință se cere înlăturată pentru că ea creează elanul mistic și dorința de a accepta dominația unor forțe exterioare, renunțînd la demnitatea persoanei într-un joc ce duce la cîștigul puterilor oarbe iraționale.

Emanciparea omului prin explicarea naturii se cere completată în socialism cu emanciparea prin înțelegerea și controlarea rațională a relațiilor interumane.

„Socialismul, aprecia tovarășul Nicolae Ceaușescu, presupune crearea unui om nou, înaintat, cu o înaltă conștiință umanistă, cu o gîndire cutezătoare, revoluționară, capabil să înțeleagă legile dezvoltării sociale, comandamentele istoriei, să acționeze în spiritul cerințelor obiective ale progresului, un om care luptă pentru eliminarea subiectivismului, voluntarismului, arbitrarului

---

[29] M. Florian, *Dialectica, sistem și metodă de la Platon la Lenin*, Editura Casa Școalelor, București, 1947, p. 219.

din decizia și acțiunea socială. Numai atunci cînd oamenii vor dirija în mod conștient procesele sociale și vor obține efectele dorite de ei se va putea vorbi cu adevărat de trecerea la comunism . . ." [30].

Sublinierea binevenită a necesității dezvoltării științelor sociale nu este întîmplătoare. Construirea și conducerea democratică a noii societăți au nevoie de cunoștințe științifice de înalt nivel. Dar numai cunoștințele nu sînt încă suficiente, e nevoie și de o autentică atitudine științifică. Nu se poate edifica comunismul cu oameni care gîndesc neștiințific, acționează arbitrar, sub impulsuri emoționale, necontrolate, mistice.

În *Destinul omenirii*, filosoful raționalist P. P. Negulescu descria un fenomen ce rămîne actual : „După cum mersul pe întuneric fără lumina îndreptătoare a unui felinar nu e decît rătăcire, de cele mai multe ori inutilă și nu arareori primejdioasă, tot așa acțiunea, determinată numai de impulsurile oarbe ale sensibilității fără lumina lămuritoare și călăuzitoare a inteligenței (producătoare de știință) nu poate fi decît agitație haotică, ce nu se desfășoară pe linia ordonată, unitară, armonică, a progresului" [31].

Orice ieșire irațională, orice pornire naturală, pur emoțională (invidie, antipatie, furie etc.) neînfrînate prin rațiune și discernămînt critic poartă semnul lipsei de educație științifică, al incapacității individului uman de a se emancipa, de a ieși de sub dominația propriilor stări primare, de a se autocontrola și a se manifesta liber de forțe subconștiente. Toate manifestările de exacerbare a afectivului în dauna judecării obiectiv-științifice sînt în fapt renunțări la atitudinea științifică în favoarea idolatriei, misticismului, iraționalismului. Ele frînează progresul în organizarea societății, în instaurarea ordinii și disciplinei adecvate țelurilor sociale. De aceea strîngerea pe toate căile a legăturii între știință și viața socială apare ca deziderat principal în procesul construcției socialismului. Nu trebuie să se piardă însă din vedere faptul că rolul educativ al științei rezultă numai din corelația sa, din po-

---

[30] Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 6, Editura politică, București, 1972, p. 628—629.

[31] P. P. Negulescu, *Destinul omenirii*, vol. IV, G. Delafras S. A., București, 1944, p. 83.

tențarea reciprocă cu valorile politice, morale, juridice, filosofice, artistice ale epocii. Cultivat în sine, spiritul științific conduce chiar el la alienare, la fetișism, la scientism, schematism, rigiditate pozitivistă. Obiectivitatea științifică nu trebuie înțeleasă ca indiferentism și ermetism și nici rigoarea științifică drept tehnicism și uscăciune.

După cum am mai spus, pentru ca știința să-și poată impune stilul rațional este necesar un curent de opinie în favoarea ei, un climat receptiv la asimilarea valorilor științifice. Cu acest rost major s-a stabilit la Congresul educației politice și al culturii socialiste din 1976, printre laturile formării omului nou, educația științifică alături de educația profesională, morală, de cultură generală. Socialismul cere construirea unei atitudini științifice, care să fie prezentă în toate manifestările personalității, în structuri psihosociale, în actele de decizie, în modalitățile de comportament și comunicare etc. Trăsăturile specifice ale acestei atitudini științifice ar fi : — încrederea în capacitatea omului de a surprinde rațional structura lumii și de a o schimba în favoarea lui, adică *optimismul gnoseologic* și *activismul practic revoluționar* ; — susținerea necesității organizării, ordinii, deciziei fondate pe adevărul faptic și corectitudine logică, adică *obiectivitate și rigurozitate ;* — încurajarea spiritului critic, a creativității, a problematizării continue, a antidogmatismului funciar, adică a *independenței și inventivității*.

Toate acestea sînt necesare personalității multilateral dezvoltate, angajată plenar în conducerea democratică a societății.

Creația științifică se dovedește a fi astăzi nu numai un izvor al progresului economic, dar și al echilibrului social, al spiritualizării culturale.

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

Incursiunea noastră asupra locului creației și revoluției în dinamica culturii nu a reușit să sondeze în suficientă măsură devenirea, contradicția, progresul — categorii filosofice de mare semnificație pentru tema lucrării. Pe toate trei le găsim plasate în orizonturi științifice și filosofice de acută modernitate, după cum le descoperim ca dominante ale concepției unor gînditori români de marcă — Constantin Noica, Stephane Lupasco, Mircea Florian — adeverind predilecția de care vorbeam a filosofiei românești pentru creație în cele mai diferite ipostaze. Tocmai de aceea ni se pare nimerit să încheiem cartea de față cu o deschidere. O deschidere spre aceste puncte categoriale în care filosofia bazată pe știință, gîndită azi de unii autori ca o nouă filosofie a naturii, se întîlnește cu perspectivele de filosofie generală amintite. Astfel, dacă din unghiul de vedere al reflexiei epistemologice, Prigogine punea în cadrul funcționării cuplurilor categoriale materie-devenire, existență-schimbare un accent deosebit pe devenire, schimbare, asimetrie, din perspectivă filosofică generală Constantin Noica [1] scrie că devenirea precede ființa și neființa, presupunînd schimbarea, prefacerea, succesiunea, dezvoltarea, desfășurarea, evoluția, transformarea, fără să se identifice cu nici una din ele și existînd numai în totalitate. „Ceva care devine se așează statornic ca to-

---

[1] C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, București, 1978.

talitate. Fiinţa şi nefiinţa nu fac ele devenirea ci se desprind din ea. Fiinţa se iveşte ca noutate"[2].

O aşa numită „Nouă filosofie a naturii" susţine astăzi din unghi de vedere ştiinţific că spaţiul şi timpul nu ar fi recipiente unice ale desfăşurării evenimentelor, ci manifestări ale multiplicităţii şi ireversibilităţii lumii, iar hazardul asemenea cu sensibilitatea, memoria, comunicarea la distanţă ar depăşi graniţele materiei vii, fiind la rîndul lor specifice întregii naturi. În aceeaşi viziune realitatea este gîndită ca o totalitate organică, în care anumite sisteme în stare de neechilibru produc noutatea, fiind sisteme creatoare. În spiritul aceloraşi idei, Noica remarcă : „Devenirea totuşi pleacă de sub om, de la lucruri, chiar de la cele inerte. Căci la fel cum ce e om poate să nu aibă parte de devenire, ceea ce e inert poate să intre în schemele ei care păreau să fie privilegiul vieţii. De asemenea privilegiu se învredniceşte şi materia haotică, aducînd astfel devenirea şi căutarea în propria ei lume"[3]. Noutatea şi pregătirea fiinţei prin devenire în universul cunoscut le aduce întîi unda din fizică. Ea este un fel de a fi întru vibraţie iniţială, reluată şi ducînd la devenire în puritatea ei elementară, devenirea identică. Un alt fel al devenirii este organicul, care se instituie prin a fi într-un cod genetic. Devenirea este aici diversificare instituind fiinţa care creşte, sporeşte, se împlineşte. Devenirea organicului este devenire întru devenire, ea se păstrează şi în om.

Idei extrem de interesante despre aceeaşi schimbare ca dimensiune esenţială a lumii, despre asimetria structurală a realităţii şi despre noutate, aşa cum se manifestă ele în natură, în materia vie şi în spirit, găsim şi în lucrarea postumă a lui Mircea Florian[4], recent publicată. Originalitatea şi modernitatea concepţiei expuse apare tot în legătură cu problema creaţiei şi a mişcării evolutive care, după propria mărturisire a autorului, l-a preocupat toată viaţa. De aceea în majoritatea raporturilor recesive (de complementaritate asimetrică) studiate în carte se constată un fel de persistenţă a întrebării : cum e posibilă apa-

---

[2] *Idem*, p. 181.
[3] *Idem*, p. 190.
[4] M. Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

riția noului ? În perspectiva lui Mircea Florian predomină, creînd asimetria în lume, noutatea, deosebirea, discontinuul, eterogenul, calitatea, schimbarea, relativul, contingența, individualitatea și sînt recesive repetiția, asemănarea, continuul, omogenul, cantitatea, constanța, absolutul, necesitatea, generalitatea. Se pare să afirmații precum : „deosebirea pune în mișcare conștiința și universul", „originar este schimbătorul" sînt astăzi coroborate de descoperiri în fizică și biologie. Pe de altă parte, cercetările viitorologice se preocupă intens de deosebirea dintre schimbare, evoluție, progres, noutate, considerînd că nu orice creație, orice noutate reprezintă un progres, o dezvoltare. Se discută azi despre dezvoltare sub numeroase denumiri, toate legate de inovație, ca : dezvoltare globală, alternativă, dezirabilă, autocentrată, circulară, dirijată. Se susține faptul că înmulțirea schimbărilor poate provoca un șoc prin evaziune de sub controlul social, rațional. Apare aici ideea că în general noutatea produce iraționalul. Problema se poate discuta, credem, într-o perspectivă mai fecundă dacă pornim de la părerea lui M. Florian potrivit căreia noutatea constituie începutul și sfîrșitul inteligibilității și numai prin superstiție s-a instaurat ideea că doar persistentul, constantul, repetiția sînt inteligibile. De fapt, marele mister și miracol al lumii, susține M. Florian, îl constituie repetiția, legalitatea, identitatea lucrurilor ; noutatea legată de multiplicitate și calitate apare normal, orice încercare de stopare a ei mergînd împotriva firii naturale și umane.

Realitatea nu produce noutatea instantaneu, ci în timp. Cum se însumează cantitățile se produc și adițiuni de noutate. „Noutăți infinitezimale, un fel de cuante de noutate pot duce la noutăți izbitoare, la ceea ce s-a numit salt . . . O ilustrare tipică este oprirea unei energii (a apei de exemplu) care se revarsă impetuos cînd stăvilirea ei a atins o anumită limită. Noutatea cea mare, saltul, erupția presupun o adunare de noutate, o împiedicare a risipei lor, o acumulare. Schimbarea poate fi evoluție, dar și involuție, disoluție. Ea devine odată cu omul contradictorie" [5].

---

[5] St. Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, Editura politică, București, 1982, p. 342.

Se discută în contemporaneitate intens despre punctul în care începe devenirea umană și despre caracteristicile ei. Specificul psihismului, scrie St. Lupasco, nu este creația pur și simplu, aceasta existînd prin eterogen și întîmplător și în lumea fizică și în cea biologică, ci tipul de creație contradictoriu care distruge și apoi produce, adică tipul revoluționar. „Odată cu creierul uman se dezvoltă o extraordinară mașinărie contradicțională, cu care omul poate detecta în mod firesc un univers obiectiv împotriva căruia el poate să lupte cu maximă eficacitate prin care își va croi drum triumfal. Uimitorul destin al omului a fost făurit tocmai de bogăția excepțională și neegalată încă pe planeta noastră a subiectivizărilor sale contradictorii". „O descoperire în orice domeniu, practică, științifică, filosofică, estetică, are în lumea originară a psihismului o polaritate conflictuală".

Psihismul, arată mai departe St. Lupasco [6], prin izolarea și conflictul său cel mai intens este atît de fragil și totodată atît de puternic. Fragil întrucît este minoritar față de biologicul care îl asaltează, el însuși minoritar față de macrofizic în universul nostru. Puternic pentru că întreaga bogăție, libertatea creatoare, descoperirile ca și invențiile, într-un cuvînt activitatea umană depind de el. El este a treia materie-energie pe lîngă fizic și biologic.

Omul în mod normal, afirmă C. Noica — se află în ceva stînd sub o totalitate sau alta a naturii, unde n-are ca ins nici ființă nici neființă. Omul e astfel „numărul", adică e un exemplar între exemplare, ca într-o strînsă teorie a mulțimilor. Închis așa, el se găsește dinainte predat statisticii. I se pot întîmpla tot felul de lucruri astfel că are parte de mișcare, schimbare, înnoire și transformare, chiar evoluție, dar nu poate intra de la sine în devenire. De unde începe devenirea, fie cea istorică a colectivității, fie cea individuală ? În cazul insului e limpede că atunci cînd intră sub atracția unui adevăr, a unui sens de viață, ori a unei idei modelatoare el înfrînge condiția de a fi în ceva, trece în cea de a fi întru ceva.

Lumea omului, judecata lui ca și cultura în întregul ei se împart potrivit cu cele două deveniri. Partea de devenire organică e încă puternică în om. Vegetabilitatea și

---

[6] *Idem*, p. 333.

animalitatea, bioritmurile își pun pecetea asupra lui, manifestîndu-se uneori și în zonele superioare ale existenței umane. Tehnica, de pildă, este o creație ce pare devenire întru ființă dar riscă să rămînă la nivelul devenirii organicului (devenirea întru devenire), deoarece sporește realitatea orbește, producînd făpturi cu necesitate și fără, transformînd mijloacele în scopuri. Această devenire întru devenire a luat forme atît de rafinate în lumea occidentală, observă Noica, încît a dus în '68 tineretul Franței la exasperare. Cînd devenirea întru devenire, stîrnită de om și suprapusă devenirii întru devenire a firii aduce cu demonia ei (cu tehnica modernă apuseană) atîta cutremur lumii, este cazul să ne reamintim de partea bună a omului în devenirea întru ființă.

Trebuie să ne raportăm astăzi la lume altfel decît au făcut-o oamenii Renașterii și știința occidentală produsă de spiritul care s-a instaurat atunci.

S-a ivit cu omul, susține C. Noica, și un timp al devenirii întru ființă, cu înfăptuirile lui și cu devenirea lui rostitoare, făcînd astfel posibilă apariția în viitor a spațiului celui nou și a timpului celui nou al creației.

Că spațiul și timpul acesta nou al creației de care vorbește Noica este unul totalizator, sistemic, gînditorul român n-o spune explicit, ne-o sugerează însă exemplaritatea pe care o găsește în Brîncuși pentru acea formă de devenire, devenirea întru ființă, similar cu filosoful matematician Octav Onicescu care susține explicit : „Modele ale acestei întoarceri spre sistem sînt destule și uneori foarte ilustre chiar și în țările cele mai cotropite de civilizația analitică. Aș cita doar pe Van Gogh și Cézanne, pe James Joyce și Picasso în epoca lui de adevăr spaniol și de plină sănătate, pentru a arăta că drumurile de prefacere de caracter universal prin efectele influențelor din adîncuri ale gîndirii, nu sînt numai deschise, dar și în mers la toate popoarele lumii" [7].

Brîncuși cu opera lui este însă cel mai puternic exemplu. Toate marile lui creații sînt expresia unei viziuni globale a existenței și a devenirii, a zborului, a păsării, a figurii, a echilibrului, a construcției, a iubirii. Nu simbolic, ci ca imagine totală corespunzătoare, care spune

---

[7] Octav Onicescu, *op. cit.*, p. 531.

totul, cuprinde esenţa palpabilă, concretă şi ideală a ceea ce ea reprezintă.

Este total nepotrivită afirmaţia, scrie Onicescu, că Brîncuşi s-a inspirat din motivele ţărăneşti ale artei lemnului ! El s-a identificat sau, mai exact a avut geniala îndrăzneală să rămînă identificat cu modul de a gîndi al lumii originilor sale, cuprinzînd într-un cuvînt un întreg univers, într-un dicton o regulă de viaţă. Formele de expresie artistică derivă de aici. Iar pentru cine crede că acest mod global, întreg, sistemic, de a gîndi este doar primitiv şi mărginit în posibilităţi, ecoul universal al artei şi întreaga personalitate a lui Brîncuşi îi demonstrează, fără replică, capacitatea contrară : aceea a unei noi şi puternice deschideri către creaţie, către extinderea puterilor actuale de expresie, şi nu numai în artă. Se pot repeta aceleaşi consideraţii pentru George Enescu, pentru gînditorul şi istoricul Nicolae Iorga, pentru pictorul Luchian.

Este ceva izbitor, observa şi C. Noica, în opera sculptorului român, pentru că făpturile şi zborurile sale exprimă un fel de deveniri întru fiinţă de ordin general. „Dar coloana ?“ „Dacă vrea mecanicianul, acolo are cea mai splendidă desfăşurare mecanică, dacă vrea organicul, vede din plin creşterea nod cu nod, vertebrarea şi organul propriu-zis, dacă, în fine, vrea imaginea spiritului, găseşte acolo cea mai perfectă reacţie în lanţ a gîndului. Vrea cumva infinitul ? Dar e tocmai ce i se oferă, încapsulat acolo“ [8]. Nu numai că Brîncuşi exprimă prin sculptură contrariul materiei de sculptat, fluiditatea, dar el merge pînă la generalitatea materiei, pînă la esenţa ei spre a propune prin ea contrariul. Brîncuşi contopeşte cele două mari ordini ontologice : fiinţa şi devenirea. Artistul nu impune realităţii materiale o lume de basm, el a găsit în pietrele şlefuite de apa Jiului o expresie directă pentru un fel de devenire întru fiinţă a pietrei. De remarcat că reuşita lui Brîncuşi de a reda infinitul în finit, zborul în nemişcare şi în materia inertă, identitatea într-o pluralitate care să nu fie de repetiţie a fost încadrată şi de O. Onicescu şi de C. Noica între căile prin care se creează azi un nou mod de gîndire şi de expresie, cel sistemic, ca o reacţie necesară la excesul de analiticitate care încă ne stăpîneşte.

---

[8] C. Noica, *op. cit.*, p. 193—194.

Se schițează astfel în viziunea autorilor amintiți cîteva răspunsuri posibile la întrebări esențiale despre creație, devenire, progres : Dacă evoluția progresivă poate fi detectată doar în lumea vie, doar în lumea culturală sau în toate cele trei lumi pe care le cunoaștem : fizică, biologică și spirituală ? Dacă are ea un anume specific în fiecare din aceste sfere și dacă acest specific este provocat de nașterea și de modul de naștere a noutății ? Parafrazîndu-l pe Engels [9], am putea spune în concluzie că progresul se desfășoară pe o spirală trasată cu mîna liberă, ale cărei curbe nu sînt prea exacte. Istoria Universului pornește încet de la un punct invizibil în jurul căruia se înfășoară curbe molcome dar tot mai largi, animate de o mișcare tot mai vie, tot mai rapidă, traiectoria străbătînd lumea fizică și cea biologică, în cele din urmă trece în zbor ca o cometă aprinsă de la un astru la altul, atingîndu-și adesea vechile orbite și întretăindu-le. Cu apariția omului se produce însă o *ieșire tangențială,* după expresia lui Eminescu, de pe făgașul mișcării evolutive anterioare, născîndu-se o direcție nouă de progres de un nou tip, progresul valoric și cultural.

„Sistemul fiind o unitate, fiecare parte din el e un pahar plin la care dacă se adaugă ceva s-ar vărsa pe de lături. E deajuns ca o impresie dinafară să atingă paharul plin al existenței umane ca acest pahar să se verse într-un act de voliţiune și de mișcare. Organismul reprezintă o sumă de puteri ; dacă lucrarea unei raze se adaugă la această sumă, ea preface puterile dinlăuntrul nostru într-o mișcare ondulată, muzică sau alt produs. Pentru întreaga sumă care e o unitate adăugarea unei cantități noi e insuportabilă și trebuie să scape pe o tangentă oarecare ca exclamație, ca iritare nervoasă, artistică, scapă ca limbă, ca idee cugetată și exprimată“ [10].

Realizarea esenței creatoare și revoluționare a omului în Univers se înfăptuiește deci printr-un mecanism specific apărut în această nouă direcție a devenirii, creația umană reprezentînd elementul motor principal al progresului cultural și social, ca ramificație a evoluției generale a lumii.

---

[9] F. Engels, *Semne retrograde ale timpului,* în K. Marx, F. Engels, *Scrieri de tinerețe,* Editura politică, București, 1968, p. 353.

[10] M. Eminescu, *Fragmentarium,* ed. cit. p. 358.

CUPRINS